THE CONTRIBUTIONS OF THE TAMILS TO INDIAN CULTURE

VOLUME - 2

ART AND ARCHITECTURE



EDITOR

Dr.K.BHAGAVATHI

The Contributions of the Tamils to Indian Culture — Vol. II

ART AND ARCHITECTURE

Editor
Dr. K. Bhagavathi



INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
T. T. T. I. Post, Tharamani
Madras - 600 113.

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the book	: Art and Architecture
Editor	: **Dr. K. Bhagavathi,** Senior Research Fellow, I.I.T.S.
Publisher & Copy right	: International Institute of Tamil Studies, CIT Campus, Tharamani, Madras-600 113.
Publication No.	: 209
Language	: English and Tamil
Date of Publication	: October 1994
Edition	: First
Paper Used	: Tamil Nadu Creamwove(m) 16kg
Size	: 21 × 14 cms
Printing Types	: 10 point
Number of Copies	: 1000
Number of Pages	: VI + 138
Price	: Rs. 30/-
Printers	: Pavai Printers Pvt. Ltd., Madras-14, Phone : 832441
Subject	: Articles on Art and Architecture

Dr. S. Ramar Ilango
International Institute of
Tamil Studies, Tharamani
Madras - 113.



PREFACE

I have great pleasure in bringing out four volumes on "The Contributions of the Tamils to Indian Culture" which contain the selected papers read in a Seminar conducted at the International Institute of Tamil Studies from 26.3.89 to 28.3.89. It is very important for scholars to take up such subjects which contribute to the National Integration of various literatures and languages of this country. Tamil has been a store-house and fountainhead of contributions in language, literature, philosophy, religion and other such varied aspects. The papers in these volumes bring out vital points from the view of the contributions of the Tamils to Indian literature and culture.

I should be grateful to late prof. K. D. Thirunavukkarasu, a great scholar in Language, Literature and History of Tamil Nadu, and one of the former Directors of this Institute who have planned and organised this valuable seminar.

Our sincere thanks are always due to the Hon'ble Education Minister Prof. K. Ponnusamy M.Sc.. B.L., the Chairman of our Institute who has been always extending his help and encouragement to us.

I am thankful to Dr. K. Subbiah Pillai, Dr. V. C. Sasivalli, Dr. K. Bhagavathi and Dr. M. Valarmathi to have brought out these volumes in print. My sincere thanks are also due to Pavai Printers who have done a neat execution of this work.

Director

EDITORIAL

Culture is a very complex term to be defined precisely. Every society has its culture and there are ample evidences in literature that each culture influences the other. This compilation of the research papers attempts to give an overview of the distinctive culture of the Tamils as revealed in ancient and Modern Tamil literature. There are references that Tamil country had contact with Rome, Greece, Egypt, Arabia etc., and there prevailed a chance for a cultural exchange on both sides.

I am extremely happy to edit the research papers of the eminent scholars who have presented their research papers in a seminar on 'The Contributions of the Tamils to Indian Culture' conducted by the I.I.T.S., Madras between 26.3.89 and 28.3.89. This common title according to the subject matter of the research papers comprises four volumes namely Language and Literature Vol. I, Art and Architecture Vol. II, Socio Cultural Aspects Vol. III, Religion and Philosophy Vol. IV.

My sincere thanks are due to the then Director Dr. K. D. Thirunavukkarasu whose sincere effort with the earnest association of the Academic staff members should be appreciated for having conducted the seminar successfully. Scholars who have evinced great interest in Tamil Studies were invited to present research papers and the present volumes are their contributions, and my thanks are due to them.

Dr. S. Ramar Ilango, the present Director of the I.I.T.S. is chiefly responsible for bringing out this work. I thank him for his meticulous effort

K. Bhagavathi

CONTRIBUTORS

1. Thiru. T. Chandra Kumar
   Associate Professor
   Department of Sculpture
   Tamil University, Thanjavur - 1.

2. Dr. G. Deivanayagam
   Dept. of Architecture
   Tamil University. Thanjavur - 1.

3. Dr. R. Kalaikkovan
   Director
   Dr. M. Raja Manikkanar Society of Historical Research,
   Tiruchy.

4. Ms. K. Lakshmi Bai
   Research Scholor
   Dept. of Psychology
   University of Madras, Madras - 5.

5. Thiru Pe. Su. Mani
   11, Ramakrishna Puram 2nd Street
   West Mambalam
   Madras - 600 033.

6. Dr. P. R. Narasimhan
   Professor of Philosophy & Indian Culture
   Arulmigu Palaniyandavar College of Art and Culture
   Palani - 624 602.

7. Dr. A. N. Perumal
   Hari Krishna Illam, Usara Vilai,
   Puttalam. P.O.,
   Kanyakumari Dist. 629 602.

8. Prof. P. A. Thanapandian
   Professor and Head of the Dept. of Music
   Tamil University, Thanjavur - 1.

9. Ms. A. Vadivu Devi
   Junior Research Fellow
   Dept. of Dance
   Tamil University, Thanjavur - 1.

10. Dr. A. Velusami Sudhanthiran
    Associate Professor
    Dept. of Sculpture
    Tamil University, Thanjavur - 1.

11. Dr. Venkata Raman
    Reader, Dept. of Tamil
    Madurai Kamaraj University
    Madurai - 625 021.

12. Ms. D. Vijayalakshmi,
    2, Ismailpuram, 18th Lane
    Munichalai, Madurai - 625 009.

CONTENTS

தமிழரின் கலை உணர்வு

தெ. விசயலச்சுமி

முன்னுரை

மனிதன் உள்ளத்தைத் தன்வயமாக்கி, அவ்வளவோடு நில்லாமல் வெளிப்படும் ஆற்றலே கலை. தான்பெற்ற இன்பத்தைப் பிறர் உள்ளத்தில் படைக்கும் ஆற்றலே கலை எனப்படும். கலை என்பது உணர்வின் வெளிப்பாடு. அது உணர்வை வெளியிடுவதுடன் பிறருக்கும் அவ்வுணர்வை ஊட்டும் தன்மையுடையது. கலையாற்றல் உள்ளத்தை ஈர்க்கும் காவியமாக வெளிப்படலாம்; கண்ணைக் கவரும் ஓவியமாக வெளிப்படலாம்; சிற்பமாக உருக்கொள்ளலாம்; பிறவாகவும் தோன்றிக் காட்சி அளிக்கலாம். கலை பல வகைப்படும். ஆய கலைகள் அறுபத்தி நான்கில் ஓவியம், சிற்பம், இசை, இலக்கியம், நாட்டியம், நாடகம் ஆகியவை நுண்கலைகள் (Fine arts) அல்லது கவின் கலைகள் (aesthetic arts) என்று போற்றப்படுகின்றன. இக்கலைகளுக்கு உணர்ச்சியும் கற்பனையும் தேவை. கலை அழகும் இன்பமும் அளிப்பவை.

கட்டடக்கலை

கட்டடக்கலை காலத்திற்கும், சூழ்நிலைக்கும் ஏற்றவாறு வளர்ந்து கொண்டே வருகிறது. பண்டைத் தமிழ்நாட்டில் மாளிகைகளும், மண்டபங்களும், சிற்ப நூலறிந்த புலவர்களால் நாள் குறித்து, நாழிகைப் பார்த்து, நேரறிகயிறிட்டுத் திசைகளையும் அத்திசைகளில் நிற்குந்தெய்வங்களையும் நோக்கி வகுக்கப்பட்டனவென்பதும், அவை பல்வேறு நாட்டுத் தொழிலாளரது உதவி கொண்டே அமைக்கப் பட்டனவென்பதும்

> ''ஒரு திறஞ் சாரா வரைநா ளமையத்து
> நூலறிபுலவர் நுண்ணிதிற் கயிறிட்டுத்
> தேஎங் கொண்டு தெய்வ நோக்கிப்
> பெரும்பெயர் மன்னர்க் கொப்ப மனைவகுத்து''
>
> (நெடுநல்வாடை 75-78)

என்று கூறப்பட்டுள்ளது. மதுரை மாநகரம் தாமரை மலரைப் போன்ற அமைப்புடையதாய் இருந்தது. அம்மலரில் இதழ்கள் அடுக்கடுக்காகச் சூழ்ந்திருத்தல் போல் மதுரையில்

தெருக்கள் பலவரிசைகளாக அமைந்திருந்தன. பரிபாடலில் மதுரையைப் பற்றிக் காணப்படும் வருணனை சங்ககாலத் தமிழர் நகர அமைப்பில் பெற்றிருந்த கலை அமைப்பை நன்கு உணர்த்தும். தஞ்சைப் பெரிய கோவில், கங்கை கொண்ட சோழீச்சுரம், திரிபுவனவீரேசுவரம் என்பவை சோழர்காலக் கட்டிடத் திறனுக்குச் சிறந்த சான்றுகளாகும். வானளாவிய கோபுரங்கள், ஆயிரக்கால் மண்டபங்கள், திருமலைநாயக்கர் மகால், மதுரை புதுமண்டபம், இராமேசுவரம் கோவில் என்பவை நாயக்கர் காலக்கட்டடக்கலை முன்னேற்றத்தை நன்கு தெரிவிப்பவை. விசயநகர ஆட்சிக் காலத்தில் தோன்றிய எழுநிலை மாடம், ஒன்பது நிலை மாடம், பதினொரு நிலைமாடங்களையுடைய கோபுரங்கள் தமிழர் கட்டடத் திறமைக்குத் தக்க சான்றாகும். பிற்பட்ட காலத்தில் கட்டப் பெற்ற மதுரைத் திருமலை நாயக்கர் மகாலும், தஞ்சாவூர் அரண்மனையும் பிற்காலக் கட்டடக் கலைச் சிறப்பை நமக்கு அறிவிக்கின்றன.

ஓவியக்கலை

நாம் கண்ணில் காணும் பொருள்களைச் சித்திரித்து எழுதும் கலையே ஓவியக்கலை. ஓவியக்கலை கண்ணையும், கருத்தையும் ஈர்த்து ஒருநிலைப்படுத்துவதாகும். ஓவியம், ஓவம், ஓவு என்பன ஒருபொருட்கிளவிகளாகும். அழகிய வீடுகட்கு ஓவியங்களை உவமை கூறினர்.

''ஓவத் தன்ன இடனுடை வரைப்பு'' (பதிற்-61) எனப் பாரியின் அரண்மனையினைக் கபிலர் பாராட்டினார்.

மேலும்,

''ஓவத்தன்ன உருகெழு நெடுநகர்'' (பதிற்-88)
''ஓவத்தன்ன வினை புனை நல்லில்'' (அகம்-98)

எனக் கூறக் காண்கிறோம். ஓவியங்கள் அக்கால மக்களின் ஆடைச் சிறப்பையும், அணிச் சிறப்பையும், கூந்தல் கற்பனையையும், பிறவற்றையும் உணர்த்துகின்றன. சங்க கால நடனமகளிர் நடனக் கலைக்காகப் பல்வேறு கலைகளையும் கற்றனர். அவற்றுள் ஓவியக்கலை ஒன்று என்று சிலப்பதிகாரம் செப்புகின்றது.

''நாட்கமகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத் துறைபோகிய பொற்றொடி நங்கை''

இச்செய்யுள் அடிகளை நோக்க, ஓவியக்கலை பற்றிய சிறந்த நூல் ஒன்று சங்க காலத்தில் இருந்தது என்பது தெளிவா

கிறது. மாதவியின் நடன அரங்கேற்றம் நிகழ்ந்த அரங்கின் மேற்கூரையில் கண்கவர் ஓவியங்கள் பல தீட்டப்பட்டிருந் தன. அக்கூரை ஓவிய விதானம் எனப் பெயர்பெற்றது.

பண்டைத் தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களிலும், தவச்சாலை களிலும் ஓவியங்கள் எழுதப்பட்டிருந்தன. திருப்பரங் குன்றத்து மால்மருகனது மாடத்தின் பக்கத்து இந்திரன் கௌதம முனிவர் கோபத்துக்காளாகிக் கல்லுருவமாகிய நிகழ்ச்சியும் வேறு பல வரலாறுகளும் சித்திரிக்கப்பட்ட மண்டபம் ஒன்று இருந்ததென்பது

''இந்திரன் பூசை; இவள் அகலிகை; இவன்
சென்ற கௌதமன்; சினனுறக்கல்லுரு
வொன்றிய படியி தென் றுரைசெய்வோருமின்ன
பலபலவெழுத்து நிலை மண்டபம்
துன்னுநர் சுட்டவும் சுட்டறிவுறுத்தவும்''

எனவரும் பரிபாடல் அடிகளால் (19 : 50-54) அறியக் கிடக்கின்றது.

தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ் செழியனது கோப்பெருந்தேவி படுத்திருந்த கட்டிலின் மேற் கூரையிலும் பலவகை ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றிருந்தன. அவற்றுள் திங்களின் பக்கத்து உரோகிணி இருப்பது போன்ற ஓவியம் ஒன்றாகும். கணவர் பிரிவால் வாடிய தேவி அவ்வோவியத்தைக் கண்டு, 'உரோகிணியைப் போல நானும் என் கணவனோடு என்றுமே இணைந்திருக்க முடி யாதோ' என்று எண்ணிப் பெருமூச்சு விட்டாள். இது நெடு நல்வாடை தரும் செய்தியாகும்.

காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் இருந்த உவவனம் சிறந்த ஓவியரால் ஓவியங்கள் அமைத்துச் செய்யப்பெற்ற ஆடை போலக் காட்சியளித்தது என்று மணிமேகலை ஆசிரியர் குறித்துள்ளார்.

''வித்தகர் இயற்றிய விளங்கிய கைவினைச்
சித்திரச் செய்கைப் படாம்போர்த் ததுவே
ஒப்பத் தோன்றிய உவவனம்''

சுவர்களிலும், மண்டபக் கூரைகளிலும் ஆடைகளிலும், கேடயங்கள் மீதும் கண்கவர் ஓவியங்களைத் தீட்டவல்லவர் மிகச் சிறந்த ஓவியக்காரராக இருக்க வேண்டும். அக்கலை வாணரைக் 'கண்ணுள் வினைஞர்' என்று மதுரைக் காஞ்சி செப்புகிறது. மதுரைக் காஞ்சிக்கு உரை எழுதிய நச்சினார்க்

கினியர், ''கண்ணுள் வினைஞர், நோக்கினார் கண்ணிடத்தே தம் தொழிலை நிறுத்துவோர்'' என்று கூறியுள்ளார். அதாவது, 'பார்ப்பவர் கண்ணையும் கருத்தையும் ஈர்க்கத் தக்க ஓவியங்களைத் தீட்டுவோர்' என்பது பொருள். பல்லவர் காலத்தில் தோன்றிய சித்தன்ன வாசல் ஓவியங்களே இன்றளவும் நாம் பார்க்கத்தகும் நிலையில் இருப்பவை யாகும். பல்லவர்க்குப் பிற்பட்டு வந்த சோழர்கால ஓவியங் களுள் இன்று நாம் காணுமாறு இருப்பவை தஞ்சைப் பெரிய கோவில் ஓவியங்களேயாகும். திருக்குற்றாலத்தி லுள்ள சித்திர சபையில் (ஓவிய அரங்கில்) உள்ள ஓவியங் கள் நாயக்கர் காலத்தவை. இருபதாம் நூற்றாண்டிலும் ஓவியக்கலை வளர்ந்து வருகிறது. பல பள்ளிகளில் தற் போது ஓவியக்கலை கற்பிக்கப்படுகிறது. தில்லியில் புதி தாகக் கட்டப்பட்டுள்ள முருகன் கோவிலில் எழுதப்பட் டுள்ள ஓவியங்கள் இக்கால ஓவியக்கலை அறிவிற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும்.

சிற்பக்கலை

ஓவியத்தையடுத்துச் சிறந்த கட்புலக்கலை (visible art) சிற்பக்கலை என்பர். மண், மரம், செங்கல், கல், உலோகம், தந்தம், மெழுகு, அரக்கு முதலியவற்றைக் கொண்டு உரு வங்களை அமைக்கும் கலையே சிற்பக்கலை என்பதை,

> ''கல்லும் உலோகமும் செங்கலும் மரமும்
> மண்ணும் சுதையும் தந்தமும் வண்ணமும்
> கண்ட சருக்கரையும் மெழுகும் என்றிவை
> பத்தே சிற்பத் தொழிலுக் குறுப்பாகும்''

என்று பிங்கலந்தை (29) கூறிக் காட்டுகிறது. சிற்பங்களைத் தெய்வ உருவங்கள், இயற்கை உருவங்கள், கற்பனை உருவங்கள், படிமை உருவங்கள் எனப் பிரிக்கலாம். விலங்கு, பறவை, மனிதர் போன்றவை இயற்கை உருவங் கள். இருதலைப் பறவை, காமதேனு, நாகர், பூதர், கின்னரம் முதலியன கற்பனை உருவங்கள், மன்னர் முதலி யோர்க்கு எடுத்த உருவச் சிலைகள் படிமைகளாகும்.

பூம்புகார் நகரத்திலிருந்த மாளிகைகளில் சுதையினால் செய்யப்பட்ட உருவங்கள் காட்சியளித்தன. இந்திர விழா வின்போது அந்நகரத்திற்கு வந்த மக்கள் அவற்றைக் கண்டு களித்தனர் என்பதை மணிமேகலை கீழ்வருமாறு உணர்த்து கின்றது.

''வம்பமாக்கள்கம்பலைமூதூர்
சுடுமண்ஓங்கியநெடுநிலைமனைதொறும்
மையறுபடிவத்துவானவர்முதலா
எவ்வகைஉயிர்களும்உவமங்காட்டி
வெண்சுதைவிளக்கத்துவித்தகர்இயற்றிய
கண்கவர்ஓவியங்கண்டுநிற்குநரும்''

காஞ்சி, பூம்புகார், மதுரை முதலிய பெரிய நகரங்களில் தேரோடும் தெருக்கள் இருந்தன. தேர்களில் வியத்தகு வேலைப்பாட்டைக் காண்கிறோம். பல்லவர் காலத்தில் மாமல்லபுரத்தில் உள்ள பஞ்ச பாண்டவர் இரதங்களில் காணப்படும் உருவச் சிற்பங்கள் அழகானவை. கங்கைக் கரைக்காட்சியை உணர்த்தும் பாறைச் சிற்பமும், பிற பாறைச் சிற்பங்களும் பல்லவர்காலச் சிற்பக்கலை உயர் வைத் தெரிவிப்பன. காஞ்சி-கயிலாசநாதர் கோவில் திருச் சுற்று முழுவதும் வியத்தகு சிற்பங்களைக் கொண்டது. அதனைச் சிற்பக் கலைக்கூடம் என்றே சொல்லலாம். கல்லில் உருவங்களை அமைக்கும் கலை சோழர் காலத்தில் முன்னேறியது. முதலாம் இராசராசன் கட்டிய தஞ்சைப் பெரியகோவில், முதலாம் இராசேந்திரன் கட்டிய கங்கை கொண்ட சோழீச்சுரம் என்னும் கோவில்களில் சோழர் காலச் சிற்பக்கலை வளர்ச்சியைக் காணலாம். சிதம்பரம் மேலைக் கோபுர வாயிலில் நடன வகைகள் பல சிற்பங் களாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. தமிழகம் விசயநகர வேந்தர் ஆட்சியில் இருந்தபோது, சிற்பக்கலை சிறந்து விளங்கியது. வானளாவிய கோபுரங்கள் இக்காலத்தில் எழுந்தன. திரு வண்ணாமலையில் உள்ள கோபுரச் சிற்பங்களும் கோபுர வாயில்களில் காணப்படும் நடனக்கற்சிற்பங்களும் இக் காலத்தவை. நாயக்கர் காலத்தில் விசயநகர சிற்ப முறையே நன்கு வளர்ச்சியடைந்தது. மதுரை மீனாட்சி அம்மன் கோவில், இராமேசுவரம் பெரியகோவில், திருநெல்வேலி நெல்லையப்பர் கோவில் முதலியவற்றிலுள்ள சிற்பங்கள் நாயக்கர் காலத்தவை. மதுரைப் புது மண்டபத்தூண்களி லுள்ள சிற்பங்களும், சிவனது நடனம் முதலியவற்றை உணர்த்தும் சிற்பங்களும், மதுரை ஆயிரம்கால் மண்டபத் தூண்களிலுள்ள சிற்ப வகைகளும் வியத்தகு வேலைப்பாடு கொண்டவை. (கண்ணப்பர், அரிச்சந்திரன், குறவன், குறத்தி, இரதிதேவி முதலிய சிற்பங்கள்) அரிச்சந்திரன், சந்திரமதி ஆகிய இருவருடைய ஆடை, அணி முதலிய வற்றைக் கற்பனை செய்துள்ளமை, சிற்பியின் உயர்ந்த கலைப்பண்பை உணர்த்துகிறது. தஞ்சை அரண்மனையில்

அரசர் உடையில் நிற்கும் சரபோஜி மன்னர் உருவம் சலவைக் கல்லில் அழகாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அச்சிற்பம் மகாராட்டிரர் காலத்துச் சிற்பக் கலைத் திறனை நமக்கு விளக்கிக் காட்டுகிறது. ஆங்கிலேயர் காலத்திலும் சிற்பக் கலை வளர்ச்சி பெற்றது. இந்திய நாட்டு அரசப் பிரதி நிதிகளின் உருவச் சிலைகளும், மாநில ஆளுநர்களின் சிலைகளும் இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டின் சிற்பக்கலைத் திறமையைச் சிறந்த முறையில் எடுத்துக்காட்டுவன. ''இயற்கை உருவத்தை உள்ளது உள்ளபடியே விளக்குவது அயல் நாட்டு சிற்பம். உணர்ச்சிகளையும், கருத்துக்களையும் காட்டுவதற்குக் கருவியாக உள்ளது நமது நாட்டுச் சிற்பம்.'' தமிழ்நாட்டுச் சிற்பக்கலையின் சிறப்பு ஆடற்கலையின் இலக்கணங்களை இக்கலையில் புகுத்தியது என்பது சிற்பக் கலைஞர் வை.கணபதி அவர்களின் கருத்தாகும்.

இசைக்கலை

கவின் கலைகளுக்குள் அருங்கலையாக மதிக்கப்படுவது இசைக்கலை. முத்தமிழில் முன்நிற்கும் இயலுக்கும், பின் நிற்கும் நாடகத்திற்கும் இடையில் நின்று இரண்டொடும் இணைந்து இயங்குவது இசை. சங்ககால இசையில் முத லிசை ''தாரம்''. முதல் ஏழிசை, தாரம், குரல், துத்தம், உழை, இளி, கைக்கிளை, விளரி முதலியன. இசையைப் பாணர், பாடினியர், விறலியர், கூத்தர் என்பவர்கள் பேணிப் பாதுகாத்தனர். இசை என்னும் சொல் இசைவிப் பது: தன்வயப்படுத்துவது எனப் பொருள்படும். வெம்மை நிறைந்த பாலை நிலத்து வாழ்ந்து, அவ்வழி வருவோரைத் துன்புறுத்தும் கொடிய பண்புடைய ஆறலைக்கள்வர்கூட இசையின்பத்தில் தம்மை மறந்த நிலையினை அடைகின்ற னர் என்பதனை ''ஆறலை கள்வர் படைவிட அருளின் மாறுதலை பெயர்க்கும் மருவின் பாலை'' எனவரும் பொருநராற்றுப்படை அடிகளால் (21-22) நன்குணரலாம். நடனத்திற்கும் நாடகத்திற்கும் இசை இன்றியமையாதது. பெண்கள் உலக்கை கொண்டு குற்றும் பொழுதும் பந்து ஆடும் பொழுதும் பாடிக் கொண்டே செயல்பட்டனர் என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் வாழ்த்துக் காதையால் அறிய லாம். கடற்கரை ஓரத்தில் இன்பமாய் பாடும் பாடல் வரிப் பாடல் எனப்பட்டது. அது கானல்வரி எனவும் பெயர் பெற்றது. பல்லவப் பெருநாட்டிலிருந்த பெருங்கோவில் களில் இசை வெள்ளம் கரைபுரண்டு ஓடியது என்பதைத் திருமுறைப் பாடல்கள் கொண்டு உணரலாம்.

''பண்ணியல் பாடல் அறாத ஆவூர்''
''பத்திமைப் பாடல் அறாத ஆவூர்''
''பாஇயல் பாடல் அறாத ஆவூர்''
''தையலார் பாடல் ஓவாச் சாய்க்காடு''
''மாதர் மைந்தர் இசைபாடும் பூம்புகார்''

இவற்றால் பெண்களும் ஆண்களும் இசையில் சிறந்திருந் தனர் என்னும் உண்மையை அறியலாம்.

ஐம்பெருங் காப்பியங்களில் ஒன்றாகிய சீவகசிந்தாமணி யின் தலைவன் சீவகன். ஆண்களைப் பார்க்கலாகாது என்று இருந்த சுரமஞ்சரி என்ற பெண்ணைக் கிழவேடத் துடன் சென்ற அவன் இசைபாடி வென்றான். அவன் பாடிய இசையைக் கேட்டதும் பெண்கள், வேடன் பறவை போலக் கத்தும் ஓசையைக் கேட்டு மயங்கிக் கூட்டமாக ஓடிவரும் மயில்களைப் போல ஓடி வந்தனராம் என்ற செய்தி காணப்படுகிறது. பெரிய புராணத்திலுள்ள ஆனாய நாயனார் புல்லாங்குழலில் ஐந்தெழுத்தை வாசித்த முறை யைச் சேக்கிழார் ஏழு செய்யுட்களில் பாடியுள்ளார். புல் அருந்திய பசுக்கூட்டங்கள் அக்குழலோசையைக் கேட்டு ஆனாயரை அடைந்து தன்னை மறந்து நின்றன. பசுக்கன்று கள் பால் உண்ணும் தொழிலை மறந்தன. ஆடிக்கொண் டிருந்த மயில்கள் அசைவின்றி அவரிடம் வந்தன. பிற பறவைகளும் இசைவயப்பட்டுத் தம்மை மறந்துவிட்டன. இவ்வாறு இசையின் சிறப்பை ஆசிரியர் எடுத்துக் கூறி யுள்ளார் (செய்யுள் 30-31).

இசுலாம், கிறித்தவம் என்னும் இரண்டு புதிய சமயங் களின் நுழைவால் அச்சமயங்களைத் தழுவிய தமிழர் இந்துஸ்தானி இசையும் மேனாட்டு இசையும் கற்கலாயினர். கிறித்தவர் கோவில்களில் இன்றளவும் மேனாட்டு இசையே இருந்து வருகிறது. அந்த இசையில் தமிழ்ப்பாடல்களும் பாடப்படுகின்றன. ஆங்கில ஆட்சியில் 'பேண்டு' (Band) இசை தமிழகத்தில் பரவியது. இன்றும் பல திருமணங்களில் அவ்விசையை நாம் கேட்கிறோம். பொதுவாகச் சென்னை வானொலி நிலையத்திலும், சிறப்பாகத் திருச்சி வானொலி நிலையத்திலும் தமிழிசைப் பாடல்கள் பாடப்பெற்று வரு கின்றன. தமிழகத்திலும் பிற துறைகள் போலவே இசைத் துறையிலும் மாறுதல்கள் ஏற்பட்டன. முதலில் இருந்தது தமிழிசை, பிறகு வடமொழியாளர் இசை தமிழில் கலந்தது. பின்பு விசயநகர ஆட்சியின் விளைவால் கருநாடக இசை கால் கொண்டது. முசுலிம்கள் ஆட்சியால் இந்துஸ்தானி

இசை நுழைந்தது. பின்னர் ஆங்கிலேயர் ஆட்சியால் மேனாட்டு இசை முறை தமிழகத்தில் பரவியது.

நடனக் கலை

நாட்டியம் உடம்பின் அசைவுகளாலும், குறிப்புகளாலும் அமைவது; கண்ணால் உணர்வதற்கு உரியது; இசைக் கலையோடு கூடி இயல்வது. ஆடற்கலையைக் குறிக்கும் பழமையான சொல் கூத்து. பழந்தமிழ் மக்களிடம் இருந்து வந்த கூத்து வகைகள் சில குறிக்கப்பட்டுள்ளன. அவை வேலன் ஆடும் (காந்தள்) வெறிக் கூத்து, வென்ற வீரர் தம் அடையாளப் பூச்சூட்டி ஆடும் கருங்கூத்து, வெற்றியைப் பாராட்டிப் பெண்கள் ஆடும் வள்ளிக்கூத்து, களத்தை விட்டு ஓடாத இளைய வீரனுக்குக் காலில் கழலைக்கட்டி இருபாலரும் ஆடும் கழனிலைக் கூத்து போன்றன. இவை போர்த் தொடர்பானவை. இவையன்றி ஆய்ச்சியர் குரவை, வேட்டுவ வரி முதலிய வகைகளும் இருந்தன. குறிஞ்சி நிலத்தில் குறப்பெண்கள் தங்கள் குறிஞ்சி நிலக் கிழவனாகிய முருகப் பெருமானை வழிபட்டு ஆடும் கூத்து, குன்றக் குரவை அல்லது குரவை எனப்படும். முல்லைநில மகளிரால் மாயோனைத் துதித்து ஆடப்படுமாயின், ஆய்ச்சியர் குரவை எனப் பெயர் பெறும். சிலப்பதிகாரத்தில் நடனக் கலையைப் பற்றிய பல விவரங்கள் அரங்கேற்று காதையில் விளக்கமாகத் தரப்பட்டுள்ளன. சோழர் காலத்து இலக்கியமான பெரிய புராணத்தில் நடனம் தெளிவாகக் குறிக்கப் பட்டுள்ளது.

> ''கற்பகப்பூந் தளிரடிபோங் காமருசா ரிகைசெய்ய
> உற்பலமென் முகிழ்விரல்வட் டணையோடும் கைபெயரப்
> பொற்புறுமக் கையின்வழிப் பொருகயற்கண் புடைபெயர
> அற்புதப்பொற் கொடிநுடங்கி ஆடுவபோல் ஆடுவார்''
>
> — (திருநாவுக்கரசர் புராணம் — 420)

தமிழகத்தில் பலரும் நடனக் கலையைப் பயின்று வருகின்றனர். சோழர் காலத்தில் இக்கலை சிறப்ப உருவில் வளர்ந்தது. தஞ்சைப் பெரிய கோவில் கருவறையின் புறச்சுவரில் சோழர் கால அழகிகள் நடனமாடும் ஓவியங்கள் காணப் படுகின்றன. பரதநாட்டியம் நன்றாக முதிர்ந்த ஒரு கலை

யாகும். தஞ்சை, சிதம்பரம் ஆகிய இடங்களிலுள்ள திருக்கோயில்களில் பரத நாட்டிய அபிநயக் காட்சிகளை நாம் காண்கிறோம்.

நாடகக் கலை

நாடகம் பெரும்பாலும் உடம்பின் அசைவுகளாலும் சொற்களாலும் அமைவது; கண்ணாலும் செவியாலும் உணரத்தக்கது. ''நாடகமாவது நிகழ்ச்சிகளைத் தொடர்ச்சியாக நடிப்பாலும், உரையாடலாலும் நேர் முகமாக விளக்குவதாகும்'' என்று எலிசபெத் உட்பிரிட்ஜ் என்பவர் கூறுகிறார். ''மேடையில் உயிருள்ள மக்களால் நடித்துக் காட்டுவது நாடகம்'' என்று கிரீன்உட் என்பவர் விளக்கம் கூறுகிறார். ''நாடகம் உலக வாழ்க்கையின் படம்; மக்கட் சமுதாயத்தின் பழக்க வழக்கங்களை உள்ளவாறே எடுத்துக் கூறும் கலை; உலகியலின் உண்மை நிலையைப் பிரதி பலிக்கும் கண்ணாடி'' என்கிறார் ஸிஸரா (Cicero). நாடக் முடிவையொட்டியே நாடகங்களை இன்பவியல் (Comedy) துன்பவியல் (Tragedy) என இருபகுதிகளாகப் பகுத்துக் காண்கிறோம். வாழ்க்கையில் பல்வேறு கோணங்களைப் பிடித்துக் காட்டுவதில் நாடகத்திற்கு இணையாக வேறு எந்த இலக்கியத்தையும் காட்ட முடியாது என்கிறார் வின்செஸ்டர். நாடகத்திற்குக் கதைத் திட்டம் .(Plot), பாத்திரம் (Character), உரையாடல் (Dialogue), பின்புலம் (Setting) ஆகிய கூறுகள் இன்றியமையாதவை. நாடகம் இருவகையாகப் பிரிக்கப் பட்டது. அரசர்க்கு என்றும் பொதுமக்களுக்கு என்றும் பிரிந்து, அவை 'வேத்தியல்', 'பொதுவியல்' எனப்பட்டன. மேலும், இசை நாடகம், நடன நாடகம், உரைநடை நாடகம், ஓரங்க நாடகம் என்றெல்லாம் பலவிதமாகப் பிரித்துப் பார்க்கிறோம். சீதக்காதி நொண்டி நாடகம், பழனி நொண்டி நாடகம் எனப் பல நொண்டி நாடகங்கள் தோன்றின. 'குறவஞ்சி நாடகம்' நாட்டியக் கலைஞர்களிடையே இன்னும் இருந்து வருகிறது. கவின் கலைகளில் நாடகக் கலைக்குத் தனியிடமுண்டு. செவிக்கும் கண்ணுக்கும் கருத்துக்கும் ஒரே நேரத்தில் விருந்தளிப்பது நாடகம்.

மருத்துவக்கலை

திருக்குறளில் 'மருந்து' என்னும் அதிகாரம் இருப்பதை நோக்கவும் திரிகடுகம், சிறுபஞ்சமூலம், ஏலாதி என்ற நூல்களின் பெயர்களை நோக்கவும் அக்காலத்தில் மருத்துவக் கலை தமிழகத்தில் பரவியிருந்தது என்பதும் மருத்துவர் பலர்

இருந்தனர் என்பதும் தெளிவாகிறது; பல்லவர் காலத்தில் வாழ்ந்த நாயன்மார் வரலாறுகளில் மருத்துவம் பற்றிய செய்திகள் வருகின்றன. கண்ணப்பர் சிவலிங்கத்தின் கண்ணிலிருந்து வடிந்த குருதியை நிறுத்தப் பச்சிலைகளைப் பிழிந்து அவற்றின் சாற்றைப் பயன்படுத்தினார் என்று வரலாறு கூறுகின்றது. கண்ணப்பர், ''மின் செய்வார் பகழிப் புண்கள் தீர்க்குமெய் மருந்து தேடி''ச் சென்றார்.

''புனத்திடைப் பறித்துக் கொண்டு பூத நாயகன்பால்
வைத்த
மனத்தினுங் கடிது வந்தம் மருந்துகள் பிழிந்து
வார்த் தார்''

—(கண்ணப்ப நாயனார் புராணம் செ. 175-176)

என்பது கண்ணப்ப நாயனார் புராணம். நமது தமிழ் மருத்துவம் சித்த மருத்துவம் எனப்படும். 'மலைகளில் இயற்கையில் பயிராகும் பச்சிலைகள், பச்சை வேர்கள், மரப்பட்டைகள் இவற்றைப் பயன்படுத்தினர். தமிழகத்தில் பொதியமலை, குற்றாலமலை, திருக்கழுக்குன்றம் முதலிய மலைப்பகுதிகள் மருந்துச் செடிகட்குப் பெயர் பெற்ற இடங்களாகும். ஆங்கில மருத்துவ முறை நாட்டில், கால் கொண்ட பிறகு, நாட்டு மருத்துவம் நம்மவரால் கைவிடப் பட்டு வருகிறது. தமிழ்-தமிழர்-தமிழ்க் கலைகள் பற்றிய மறுமலர்ச்சி தோன்றிவரும் இக்காலத்தில் மறையும் நிலை யில் உள்ள 'தமிழ் மருத்துவம்' ஆகிய 'சித்த மருத்துவக் கலை'யை வளர்க்க முற்படுதல் தமிழ் மக்களது தலையாய கடனாகும்.

இலக்கியக்கலை

கலைகள் அனைத்திலும் இலக்கியக் கலையே சிறந்தது. இலக்கியம் செய்யுள் வடிவமாகவும், உரைநடையாகவும் அமையும். அகப்பாட்டு, புறப்பாட்டு, பக்திப்பாட்டு, காவியம் முதலியன செய்யுள் வடிவில் அமைந்தவை, தொடர்கதை, சிறுகதை, கட்டுரை முதலியன உரைநடை யால் அமைவன. நாடகம் செய்யுளாகவும் அமையும்; உரை நடையாகவும் அமையும். செய்யுள் சீரும், தளையும், அடியும் உடையது; ஒலிநயம் உடையது. உரைநடை மக்கள் பேசும் முறையில் சொற்கள் அமைய வாக்கியங்களாக எழுதப் படுவது. இலக்கிய வகைகள் எல்லாவற்றிற்கும் உணர்ச்சியும் அழகியவடிவமும் இன்றியமையாதன; செய்யுளாக எழுதப் படும் இலக்கியத்தில் பாட்டே உணர்ச்சி மிக்கது; வடிவ

அமைப்பிலும் சிறந்தது. இலக்கியம் ஒரு பெரிய மரம் எனின், மற்றவகைகள் அதன் பக்கக் கிளைகளாக விளங்க, பாட்டு அதன் உயர்ந்த உச்சிக் கிளையாக விளங்குவது எனலாம். ஒரு சமுதாயத்தை உருவாக்கும் கருவியாக இலக்கியம் அமைகிறது. மக்கள் தம்மை வெளிப்படுத்து வதற்கு விரும்பும் விருப்பமிகுதி இலக்கியத் தோற்றத்திற்கு ஒரு காரணமாகும். இலக்கியம் பல காரணங்களைக் கொண்டு தோன்றினும், ஒழுங்கு, வரையறை, அழகு, பயன் ஆகியவை நிறைந்துள்ள இலக்கிய நூல்களே படிப்போர்க்கு இன்ப உணர்ச்சியை உண்டாக்கும். இலக்கியப் பண்புகள் அமைந்த இக்காலக் கதை நூல்கள், கவிதைகள், நாடக நூல் கள் முதலியனவும் இலக்கிய அரங்கில் இடம்பெறும். தமிழ் இலக்கியங்கள் அனைத்தையும் இலக்கியக்கலை உணர்வோடு படித்து இன்புறுதலே தமிழர் கடமையாகும். சிறந்த முறை யில் ஆக்கப் பெற்ற நூல்கள் 'தலையாய இலக்கியங்கள்' என்று அறிஞரால் கருதப்பெறும்.

போர்க்கலை

சங்ககால மக்கள் போரை ஒரு கலையாகவே வளர்த்து வந்தனர்; ஒவ்வொரு வகைப் போருக்கும் இவ்விவ்வாறு செயல்படுதல் வேண்டும் என்று வரையறை வைத்திருந்த னர். ஒவ்வொரு வகைப் போருக்கும் ஒருவகைப் பூவை அடையாளமாகச் சூடிக்கொண்டனர். போருக்கென்றே இலக்கண நூலையும் வகுத்தனர். தொல்காப்பியம் புறத் திணை இயலும் பின்வந்த புறப்பொருள் வெண்பா மாலை யும் போரைப் பற்றிய இலக்கணம் கூறுவன.

முடிவுரை

அமைதியான, ஆற்றலான, ஒருமையான எண்ண வளர்ச்சிக்குக் கலைகளே சிறந்த பற்றுக்கோடு.

> ''வெள்ளத்தின் பெருக்கைப்போல் கலைப் பெருக்கும்
> கவிப்பெருக்கும் மேவு மாயின்
> பள்ளத்தின் வீழ்ந்திருக்கும் குருடரெல்லாம்
> விழிபெற்றுப் பதவி கொள்வார்''

என்ற பாரதி பாட்டு இன்று மக்களில் கலையுணர்வின்றிக் குருடராகக் கிடக்கின்றவர்களை எழுப்புகின்றது. கலையின் சிறப்பு புறப்பொருளிலே அவ்வளவாக இல்லை; ஒருவ னுடைய உள்ளத்துணர்விலே, எண்ணத்திலேதான் அதைச் சிறப்பாகக் காணமுடியும் என்று கூறுகிறார் ஹேவல்.

கலை என்பது குறிப்பிட்ட பொருளோடு தொடர்பு படுத்தக் கூடியதன்று; ஒரு கருத்தோடு தொடர்புடையது. கலையழகு என்பது அழகான பொருளைக் குறிப்பதன்று; ஒரு பொருள் எப்படி அழகாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது என்பதைக் குறிப்பதாகும். அருவருக்கத்தக்கதாகக் கருதப் படும் பொருளைக்கூடக் கலைஞன் அழகுறச் சமைத்துவிட முடியும் என்கிறார் காண்ட். கலையின் தன்மையை அறிய வேண்டுமானால் கவிதை, இசை, ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் இன்னும் பல நுண்கலைகள் எத்தனை உண்டோ அவற்றை யெல்லாம் கண்டும் கேட்டும் தொட்டும் துழாவியும் பார்த் தால்தான் கலையின் பரப்பையும் ஆழத்தையும் உணர முடியும். ஆட்சி மாறுபட்டால் சமுதாயத்துறை சிலவற்றில் மாறுபாடு ஏற்படுவதுபோல கலைத்துறையில் மாறுதல் ஏற் படுதலும் இயற்கையே. தமிழன் ஒரு கலைஞன். அவன் அறிந்து பயின்ற கலைகள் அறுபத்தி நான்கின. தமிழன் தான் வாழ்கின்ற வாழ்க்கையில் இக்கலைகளைப் பொன்னே போல் போற்றுதல் வேண்டும்.

துணைநூற்பட்டியல்

1. இராசன், பி. டி., **மதுரைத் தமிழ்ச்சங்க மலர்**, மதுரை, 1958
2. இராசமாணிக்கனார், மா., **தமிழகக்கலைகள்**, சென்னை, 1959
3. இராசமாணிக்கனார், மா., **தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்**, சென்னை, 1959.
4. கலைக்கதிர் வெளியீடு, **தெ. பொ. மீ. மணிவிழா மலர்**, கோவை, 1961
5. சக்தி வெளியீடு, **திறனாய்வும் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கைகளும்**, சென்னை, 1982
6. சுப்பிரமணியன், ச. வே., **தமிழ் இலக்கிய வகையும் வடிவும்**, சென்னை, 19
7. ஞானமூர்த்தி, தா. ஏ., **இலக்கியத்திறனாய்வியல்**, சென்னை, 1976
8. தட்சிணாமூர்த்தி, அ., **தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்**, தஞ்சாவூர், 1980
9. திருஞானசம்பந்தன், பெ., **இந்திய எழிற்கலை**, சென்னை, 1977

10. மலர்: சிவஅரசி அரசினர் கலைக்கல்லூரி, உலகத் **தமிழ் மாநாடு விழா மலர்**, சென்னை, 1968

11. மாணிக்கம், வ. சுப., **இலக்கிய விளக்கம்**, சிதம்பரம், 1972

12. ராமசாமி, டி. சி., **கலையும் வாழ்வும்**, நாகப்பட்டினம், 1958

13. வரதராசன், மு., **இலக்கியத்திறன்**, சென்னை, 1979

14. வேங்கடசாமி, சீனி., **தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள்**, சென்னை, 1960.

15. வைத்தியலிங்கம், செ., **தமிழகக் கவின்கலை-மாட்சி**, பரங்கிப்பேட்டை, 1980

THE MUSICAL SYSTEM OF THE ANCIENT TAMILS

D. A. Thanapandian

Tamil language was well developed during the early period-as early as many centuries before christ. It consisted of three aspects namely iyal, isai, and natakam, that is literature, music and drama and hence it is called muttamil. We see this classification only in Tamil language.

In the ancient book of Tolkappiam, which belongs to the third century B.C., and which deals with the grammar of Tamil language, we find glimpses of references to music. In this book it has been mentioned that in those days the land was classified under five different heads viz. Kurinji, Mullai, Marutam, Neytal and palai. Particulars about different kinds of people in these lands, the deities worshipped by them, musical instruments like yal, pans, drums used by them have been mentioned.[1]

Kurinji consisted of mountains and terrains. People who lived in this type of land lived by hunting. They ate nature's food like roots, honey etc. Kurinji Pan was played on Kurinji Yal. The drum which they played was called "Veriyattu parai". They worshipped velan.

Muallai represented forest ranges, noted for its white mullai flowers (Jasmine) blossoming with sweet fragnance. Mullai pan was assigned and mullai yal was played by the people who were mainly shepherds. They played the drum "erukot parai".

Marutam consisted of villages in the river side and the people were agriculturists cultivating paddy and other crops like sugarcane etc. Marutam yal was played and the pan was marutam. "Nellan" "Manamulavu" drums were played by them. They worshiped Ventan (Indiran).

Neytal represented places near the sea coast and the people were fishermen. Neytal pan was played on Neytal yal. "minkot parai" "Navai parai" were the drums played by them. They worshipped varunan.

Palai consisted of barren lands. People of this area lived on robbery. Palai pan was played on Palai yal. Goddess Korravai was worshiped by the people. They played the drum tuti.

Tolkappiam has specifically stipulated the duration of prolongation of different types of letters such as "uyir eluttu" "orru". When these letters are pronounced with melody the time stipulated for them can be prolonged. This information is given in the following verses.

> "Alapirantu uirtalum orrisai netalum
> ulavena molipa isaiyotu civaniya
> Narampin Maraiya enmanar pulavar"
>
> *Tolkappiam - Eluttatikaram 1 : 33.*

In music the seven notes of an octave are called Kural. tuttam, kaikilai, ulai, ili, vilari and taram.

"Tivakaram" which was written eighth century mentions the seven UYIR eluttukal a, i, u, e, ai, o, au which were used for singing the seven notes (curankal). From this we can infer how a close and subtle relationship existed between the music and letters of Tamil language. In the "Kutumian Malai" inscriptions which belongs to the seventh century, we come across the sanskrit equivalents of these seven notes viz., Catcam, ricapam, kantaram, matyamam, pancamam, taivatam, nicatam.[2] In the present usage they are sung as ca, ri, ka, ma, pa, ta, ni.

Harmonious blending of Kural and ili

Cilapatikaram, which was written about 1800 years age by Ilanko Atikal contains a mine of information on the musical system of ancient days. Musicians of these days were experts in finding out the correct harmonious blending of Kural - ili notes (Ca-Pa). In Arankerru katai of Cilapatikaram Ilanko Atikal while explaining the essential professional requirements of the flutist says that the flutist used to have a keen discerning ear to find the accuracy of the blending of the notes Kural and ili (Ca-Pa).[3]

The method by which our ancestors found out the twelve notes of an octave has been clearly explained by Ilanko Atikal.[4] By adopting the Kural-ili (Ca-Pa) method and Kural-ulai (Ca-ma) method they found out all the twelve notes in an octave.

Twelve notes obtained by the ulai-kural method are as follows:

ulaiyul	.....	kural	.....	M^1a - Ca
Kuralul	.....	ili	.....	Ca - Pa
Iliyul	.....	tuttam	.....	Pa - r^2i
tuttatul	.....	vilari	.....	r^2i - t^2a
Vilariyul	.....	kaikilai	.....	t^2a - k^2a
Kaikilaiyul	.....	Taram	.....	K^2a - N^2i
Tarathul	.....	ulai	.....	N^2i - M^2a
ulaiyul	.....	Tuttam	.....	M^2a - r^1i
Tuttatul	.....	Vilari	.....	r^1i - t^1a
Vilariyul	.....	kaikilai	.....	T^1a - K^1a
kaikilaiyul	.....	Taram	.....	K^1a - N^1i
Taratul	.....	Ulai	.....	N^1i - m^1a

similarly by the Ca-pa method also all the twelve notes in an octave can be obtained.

Twelve notes and signs of zodiac

In Panca Marapu the two methods in which the twelve notes of an octave are assigned to the twelve signs of the zodiac are explained in detail. The first method is called "Tonrupatu Marapu" (the old traditional method)[5]

According to the first method, the note
Kural has been assigned to Tulam
Tuttam has been assigned to Tanucu
Kaikilai has been assigned to Kumpam
Ulai has been assigned to Minam
Ili has been assigned to Itapam
Vilari has been assigned to Katakam
Taram has been assigned to Cimmam.

The second method is called "Vampuru Marapu" (Modern method)[6] According to the second method, the note

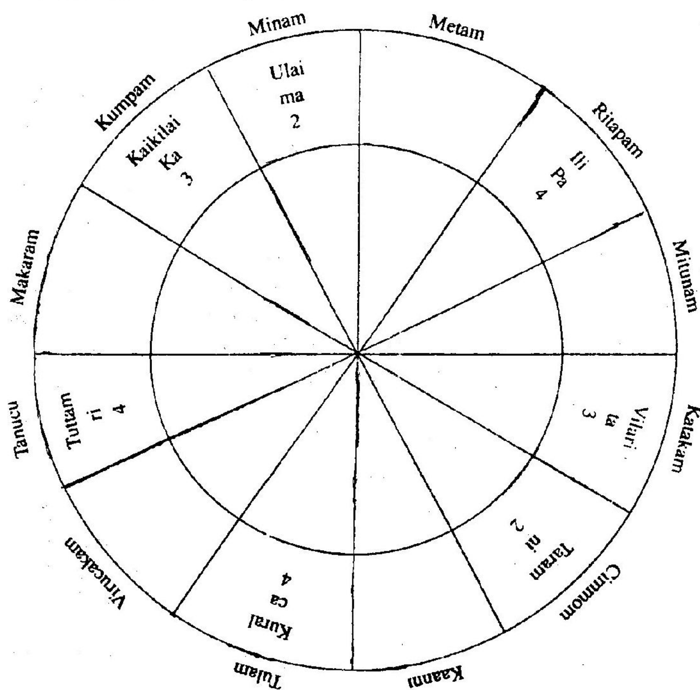
Kural has been assigned to Itapam
Tuttam has been assigned to Katakam
Kaikilai has been assigned to Cimmam
Ulai has been assigned to Tulam
Ili has been assigned to Tanucu
Vilari has been assigned to Kumpam
Taram has been assigned to Minam.

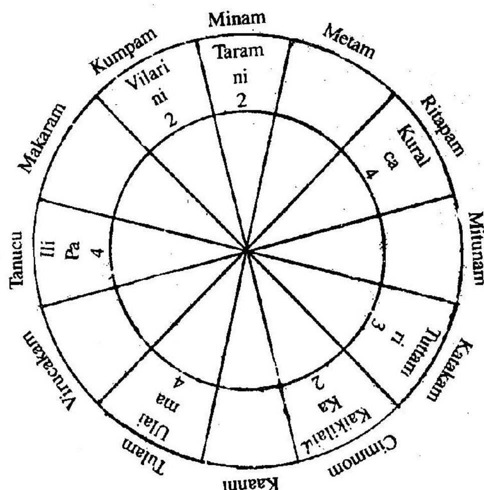
The curuti values of the twelve notes in both the methods are also given.

In the first method the order of the curuti value is as follows.[7]

4 4 3 2 4 3 2
Ca ri Ka ma pa ta ni

These notes correspond to those of the rakam Arikampoti.





In the second method the order of the curti value is as follows.

$$\overset{4}{\text{Ca}} \quad \overset{3}{\text{ri}} \quad \overset{2}{\text{ka}} \quad \overset{4}{\text{ma}} \quad \overset{4}{\text{pa}} \quad \overset{3}{\text{ta}} \quad \overset{2}{\text{ni}}$$

These notes correspond to those of the rakam karakarapriya.

Our ancestors were also aware of the different tempos (kalam) of talam. They are mentioned as "Mutal Nadai", "Varam" "Kudai" and "tiral". Details of 108 talas are also given in the Tala Marapu of Panca marapu.[8] Diferent kinds of percussion instruments which were in practice in the early days have also been mentioned in the Vaciya Marapu of Panca Marapu[9]

Nanku Yalkal (Nar perum pankal)

Panca Marapu, an ancient which deals with the grammar of music and dance and which belongs to the period of "Idai Cankam" mentions about four Yalkal. (Four major pans). Here the word yal represents a pan and not the instrument. The four yalkal are palai yal, Kurinci yal, Maruta yal, and Cevali yal.

The notes (curas) that come in these pans are mentioned in the following poem of Panca Marapu.

taratttu ulai tonra palai yal tan kuralil
kuratulaie kurinci yal-neye
Ili kuralil tonra Maruta yal tuttam
Ili piratal Cevali Yalam

Panca Marapu-poem 22

The curas (notes) of the Palai yal are

Ca, $\overset{2}{\text{ri}}$, $\overset{2}{\text{ka}}$, $\overset{1}{\text{ma}}$, pa, $\overset{2}{\text{ta}}$, $\overset{1}{\text{ni}}$

Those correspond to the notes of Arikampoti rakam.

The curas (notes) of Kurinci Yal are Ca, $\overset{2}{\text{ri}}$, $\overset{2}{\text{ka}}$, $\overset{1}{\text{ma}}$, pa, $\overset{2}{\text{ta}}$, $\overset{2}{\text{ni}}$.

These curas are that of Cankaraparanam raka.

The curas (notes) of Maruta Yal are Ca, $\overset{2}{\text{ri}}$, $\overset{2}{\text{ka}}$, $\overset{1}{\text{ma}}$, pa, $\overset{2}{\text{ta}}$, $\overset{2}{\text{ni}}$.

These notes correspond to that of Kalyani raka.

The curas (notes) of Neytal Yal are Ca, $\overset{2}{\text{ri}}$, $\overset{2}{\text{ka}}$, $\overset{1}{\text{ma}}$, pa, $\overset{2}{\text{ta}}$, $\overset{2}{\text{ni}}$.

As this Yal (pan) is not capable of having tirapans, it is called tiranil yal.

Pannu peyartal

Our ancestors obtained seven palai pans by the method of Pannu peyartal.[10] This method was also called as 'Kural Tiripu'. At present this system is called by the names, "Kirakapaetam", "Kirkacura paetam" "Curuti paetam".

The following are the seven palai pans beginning from Cempalai.

Basic note	Pan
When kural (Ca) is taken as Kural (basic note) ...	Cempalai
When Tuttam (ri) is taken as Kural ...	Patumalai-palai
When Kaikilai (ka) ...	Cevvalipalai
When Ulai (ma) ...	Arumpalai
When ili (pa) ...	Koti palai
When Vilari (ta) ...	Vilaripalai
When taram (ni) ...	Mercempalai

Musicologists like Abrakam Pantiter, Vipulananta Atikal and Ca. Ramanatan differ in their attempts to find equivalent modern rakas for these pans[11]. The following are the equivalent rakas as mentioned by them.

No.	Pan According to Abrakam Pantiter	Equivalent Raga According to Vipulanta Atical	Equivalent Raga According to Ramanathan	Equivalent Raga
1.	Cempalai	Cankaraparanam	Arikampoti	Arikampoti
2.	Patumalaipalai	Karakarapriya	Natapairavi	Kalyani
3.	Cevvalipalai	Toti	Cutta Toti	Toti
4.	Arumpalai	Kalyani	Cankaraparanam	Karakarapriya
5.	Kotipalai	Arikampoti	Karakarapriya	Cankaraparanam
6.	Vilaripalai	Natapairavi	Toti	Cutta Toti
7.	Mercempalai	Cutta Toti	Kalyani	Natapairavi

The reasons given by the above mentioned musicologists for their interpretations of equivalent ragas are given in detail in my research book entitled "Sabtle Curutis and rakas".

Paripatal

We get only 22 paripatal poems, out of seventy poems composed by various poets during the sangam period. The name of the poet, music composer and the pan of the song are given. For the first eleven songs pan "Palaiyal" was used pan "Nertiram" was made use of for the next five poems. Music for the last four poems is set to the pan "Kantaram". Kantaram pan is sung at present by the Otuvars in the rakam Navarocu. The pan Nertiram, later during the seventh century onwards, was called Pura Nirmai. A few Tevaram songs were set to this pan. Pupalam is the present equivalent rakam of this pan.

Inai, Kilai, Natpu and pakai Curankal

In the ancient Tamil classical works, the system of Inai, Kilai, Natpu and Pakai curankal are explained in detail[12]. This system clearly states what notes (curam) blend harmoniously and what notes sound discordant.

Inai curam means the seventh curam from the basic note or curam.

	1.	2	1	2	1	2	
Ca	ri	ri	ka	ka	ma	ma	pa
	1	2	3	4	5	6	7

The curam pa is Inai curam of ca.

In the descending order also the seventh note is Inai.

	2	1		2		1	1
Ca	Ni	Ni	ta	ta	pa	ma	ma
	1	2	3	4	5	6	7

Kilai curam is the fifth note of the basic curam.

	1.	2	1	2	1
Ca	ri	ri	ka	ka	ma
	1	2	3	4	5

Natpu curam is the fourth note of the basic curam. (Ca-K^2a)

The third and sixth curams from the basic note are called Pakai curankal.

	1.	2	1	2	1	2	
Ca	ri	ri	ka	ka	ma	ma	pa
			Pakai			Pakai	

Identification of Inai, Kilai, Natpu and Pakai curas is indispensable. A thorough knowledge of this system enables one to write Inai, Kilai, and Natpu curas phrases for a raka, to have a clear idea of the characteristic features of the rakam, and to compose music for Kitam, Varnam, Kirtanam etc. in the rakam. pakai cura phrases of the rakam should be avoided.[13]

Even long before the period of Tolkappiam, that is about three centuries before christ, various pans were in the usuage of the ancient Tamils. These pans, sung with subtle curutis were rich in melody with all the graces, embellishments and fine touches. From the seventh century onwards the Nayanmars and Alwars sang many soul stirring devotional songs in these pans with subtle curuties.

One should not think that all the curas of a pan are with subtle curuties. The civa curam or curams of a pan or its seventh or fifth notes (Kilai curum) will have subtle curuties.

All the other notes are those which are mentioned in the twelve curams of an octave. The subtle curutis consist of one curuti, half a curuti, one-quarter and three-quarter curuti.

Suppose one sings with c as the basic curuti for calculating the frequencies of subtle curutis the frequency of c note (ca) should first be noted.

Since the organs and pianos used in different centuries were tuned to different pitches, the need to have a common uniform standard pitch for all the organs and pianos was felt. In the music conference held at Paris Academy in 1859, it was decided that the frequency of A note (ta^2) should be 435. The lowest frequency of a musical note in 16 vibrations per second and the maximum frequency is 8192. Hence it will be easier to calculate if the frequency of a note is a multiple of eight. With this objective in view it was decided in the World Music conference held at London in 1939, that the frequency of the note A (ta^2) should be 440 vibrations per second.

Taking the frequnecy of the note A - as 440 vibrations per second, the frequency of the note c (ca) is 264. If a man sings with c in the lower octave as his basic curuti, the frequency is half of this, that is 132. With 3 (132) as the basic curuti, the frequency of other notes are calculated.

The subtle curutis of notes are played in the Vina with "Kamakam". In the Vina movable additional frets are placed in between the fixed frets and ¼, ½, ¾ curutis are played. With the help of the sophisticated instrument of sound spectrograph the frequency of subtle curuti is calculated[14].

Music exponents of ancient Tamil Nadu were proficient enough to sing various pans containing subtle curutis with ease and skill. M. Apirakam pantiter in his voluminous book on Musicology by name "Karunamirta Cakaram" has given the frequency ratios for all subtle curutis in an octave.[15] The following are a few examples of the pans and rakams in which subtle curities are used, curuti values of the subtle curities are also given.

Vattapalai rakam

1. Rakam Caveri Melakarta 15

Arokanam Ca $\overset{1}{\text{ri}}$ $\overset{2}{\text{ma}}$ pa $\overset{1}{\text{ta}}$ ca

Avarokanam Ca $\overset{6}{\text{Ni}}$ $\overset{1}{\text{ta}}$ pa $\overset{2}{\text{ma}}$ $\overset{5}{\text{Ka}}$ $\overset{1}{\text{ri}}$ ca

$\overset{2}{\text{ri}}$ — Cutta ri

$\overset{6}{\text{Ni}}$ — Kakali Ni

$\overset{6}{\text{Ka}}$ — Antara ka

$\overset{2}{\text{Ma}}$ — Cutta ma

2. Rakam — yatukula Kampoti pan Cevali Melakarta 28

Arokanam Ca $\overset{5}{\text{ri}}$ $\overset{3}{\text{ma}}$ pa $\overset{5}{\text{ta}}$ ca

Avarokanam Ca $\overset{5}{\text{Ni}}$ $\overset{5}{\text{ta}}$ pa $\overset{3}{\text{ma}}$ $\overset{6}{\text{ka}}$ $\overset{5}{\text{ri}}$ ca

$\overset{4}{\text{ri}}$ — catu curuti ri

$\overset{6}{\text{Ka}}$ — Antara Kantarum

Tirikonapalai rakam

Pan — Palam Pancuram Melakarta 29

Rakam Cankaraparanam

Arokanam Ca $\overset{4½}{\text{ri}}$ $\overset{6}{\text{ka}}$ $\overset{2}{\text{ma}}$ pa $\overset{4½}{\text{ta}}$ $\overset{6}{\text{Ni}}$ Ca

Avarokanam $\dot{\text{C}}$a $\overset{6}{\text{Ni}}$ $\overset{4½}{\text{ta}}$ pa $\overset{2}{\text{ma}}$ $\overset{6}{\text{ka}}$ $\overset{4½}{\text{ri}}$ ca

Rakam. tanyali Mela karta 8

Arokanam Ca $\overset{4½}{\text{ka}}$ $\overset{2}{\text{ma}}$ pa $\overset{4½}{\text{Ni}}$ $\dot{\text{c}}$a

Avarokanam $\dot{\text{C}}$a $\overset{4½}{\text{Ni}}$ $\overset{2}{\text{ta}}$ pa $\overset{2}{\text{ma}}$ $\overset{4½}{\text{ka}}$ ri ca

Catura palai rakam

pan — centiram   Melakarta — 22

Rakam   Matyamavati

		4¾			4¾	
Arokanam	Ca	ri	ma	pa	ni	ca
	•	4¾			4¾	
Avarokanam	Ca	ri	pa	ma	ri	ca

Rakam — Kanata   Melakarta 22

		4	4¾	2	4	4¾		
Arokanam	Ca	ri	ka	ma	ta	ni	ca	
	•	4¾		2	4¾	2	4	
Avarokanam	Ca	ni	pa	ma	ka	ma	ri	ca

If one makes a detailed study of the musical system of our ancient people he cannot but wonder at the dexterity and skill with which the ancient Tamils rendered the pans with subtle curutis.

NOTES

1. "teyvam unave mamaram putparai
   ceyti yalin pakutiyotu tokaii
   Avyakai piravum karuvena molipa"

   Tolkappiyam Porulatikaram
   Akatinai Iyal
   poem - 1

2. Administration and social life under the pallavas by Dr. C. Meenatchi.

   டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கம் பிள்ளை
   பல்லவர் வரலாறு, கழக வெளியீடு, 1971

3. erriya kural ili enriru narampin
   Oppa Ketkum unarvina naki"

   Cilapatikaram
   Arankerru kathai
   verses 59-60 Ed Dr. U. .Ve. ca, kalakam 1968

4. "Varan murai marunkina intinum elinum
   ulai mutalakavum ulai irakavum
   kural mutalakavum kural irakavum"

   Cilapatikaram
   Venirkathai verses 36-38

5. "colliya kol kural tuttam tanuvakum
Melliyal kumpam kilai enraar-Nalla
Ulayakum Menamili Itapam Nantu
Vilari taram ciyamam.

Panca Marapu - Isari Marapu poem - 16

6. ettum Itapamalvanutam cinkam
koltanu kumba motu Minam Ivai-partu
Kural Mutal taram Iruvai Kitanta
Nirul elum Cempalai Ner"

Panca Marapu- Isai Marapu poem — 23

7. "Kural tuttam Nanku Kilai Munru Irantu
Varaiya Ulai ili Nalam — Viraiya
Vilaye munru Irantu taramena connar
Kalanser Kannurravar".

Panca Marapu - Isai Marapu poem 19

8. Panca Marapu - page 197

9. Panca Marapu - Vaeiya Marapu - page 139

10. "Tintodai Narampin Palai Vallon
Paiyul uruppir Pannu Peyartanku"

Patirrtu pattu poem 65 - verses 14,15

11. Karunamirta Cakaram" - by M. Apirakam Pantitar, pages 721, 730, 736, 832.
தஞ்சை கருணாமிர்த வைத்தியசாலை, தஞ்சாவூர், 1917.

yal nul by Vipulanta Atikal — Pairaviyal — page 4.

Cilapatikaratu Isai tamil — by Dr. Ramanatan — page 41 — தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவுச் சங்கம், சென்னை - 1981.

12. Elam Narampu Inai Nalu Natpakum
Aintu Kilai Arum Muntum Pakaiye"

— Kalladam

13. "Karumamirta Cakaram" — M. Apirakam Pantitar — pages. 651 — 657.

14. "Nunnalakukalum rakaikalam" — D.A. Thanapandian page. 334.

15. Karunamirta Cakaram — M. Apirakam Pantitar — pages 834 — 857.

TRADITIONAL ROOT OF BHARATANATYAM IN TAMIL LAND

K. Lakshmi Bai

Origin of the Art

Art for Tamil is a sacred devotion; it is considered as a method of approach to reality through a process of instituting divine mind in the expression of that mind in the phenomenon around them. Hence art and religion is indivisible for Tamil.

All art, is a generalised expression of our reaction to certain phenomenon of life. Emotional excitements in life is accompanied by movements in the outform which ensouls the life. These outer expressions of inner emotional experience are first seen in the bodily movements. Through some outer movements of their limbs, all living beings express their emotional exuberance. Not only living being, even nature herself shows her feelings; she dances to the tune of spring with joy. So we can say dance began with expression of inner feelings with certain bodily movements.

In ancient time people danced in ecstasy. This dance did not have any grammar. Later grammar evolved for the dance. It was danced to the rhythm and with the growth of music, both music and dance united together. At this stage of development, the dance was called Nrthiyam (Pure dance). When song accompanied with music was composed, it influenced the practise of dance.

The songs meaning was conveyed through the facial expression of dancers. This is Abinayam. The dance which gave importance to ecstasy became more spritual. It was considered seriously and it had no place for low sensuousness and vulgarity. It had its own rules and conventions and maintained high standard.

The origin of Bharatha natyam cannot be easily traced but we can study where it flourished. From the study on Mohenja-Daro excavation we can infer that this art might have flourished 4000 to 5000 years ago throughout India with Tamil

Nadu as its chief centre. A girl's statue found in the Mohen-jadaro excavation resembled that of a Tamil dancing girl.

The Dravidians religion, saivism was well learnt in arts and crafts and other sciences. When Aryans entered India the two races intermingled and a cultural diffusion took place. It is believed that Dravidians contributed much towards the Aryan civilization of North India. Aryans found certain features of their culture already existing in Dravidian culture. The three kingdoms Chola, Chera, and Pandya was already existing before the Aryans entered. This fact is mentioned in the epics Ramayana and Mahabaratha. Literary evidence proves that Tamil culture was highly developed in the faculties of music, dance and drama. It flourished about 9880 BC (i.e.) from 11650 years ago.

The three Tamil poet forums called Muchangam contributed to music, drama and dance. The first two poet forums produced many works on the art of dancing which were lost in the deluge. This obstructs to know all about the dance of Tamils. The works are Agastyam, Mudanul, Isai nunukkam, Gana nul, Saiyrtham, Seyitrium, Pancha marapu, mathivanar nadaka tamil nul, Katha nul. Of the works of the first two sangam periods, the Tolkappiyam, the ancient Tamil grammar which has reference to music, dance and drama of Tamils was saved. The extracts of extinct works appeared as quotations in extant Tamil works of later times. From these facts we infer dance has been highly developed long ago from pre-historic times.

Tradition

Bharatanatyam has history and geography distinctly of its own. The knowledge about its tradition is very important for undrestanding Bharatanatyam. The word Bharatanatyam consists of a nominal term 'Natya' and an adjective term 'Bharata'. Natya is the representation of rasa through the four fold modes of abinaya, aesthetic expression namely effective (Sattvika) gestural (angika) vocal more precisely and literally, verbal, (vacika) and costumery make up and other stage crafts (aharya).

The word Bharata has a story behind it. It generally refers to a class of dancers. Shiva, the Lord of dance, taught abinaya to one of his desciple 'Thandu' who taught this art to Bharatan.

It is believed that Bharatan wrote Natya sastram. To pay respect to his guru he named the dance which gents danced as "Thandavam".

The two terms, Natya and Bharatha, were combined recently. This classical dance found a new form and structure in Tamil Nadu in 15th and 16th centuries. It caused the process of selection and refinement of patterns among the extent material. The practise and performance of the classical dance is built upon many traditional compositional patterns. Yet new ones were also introduced to it and some-times borrowed from folk dances. This may be the time when it was renamed as Bharata-natyam. It was called "Sadur attam" previously by Tamils.

Today what is called Bharatanatyam is only a small portion of the vast ocean of ancient dancing art. Bharatanatyam has a grammar of its own with 'Thandavam' and 'Lasyam' as two important parts. In general to these two parts it has three important Amsas, nrtham, nrthiyam and abinayam. Rhythm and Bhavam add to this and Bharata Natiyam is danced to the two tastes, Bakthi' (devotion) and Sringaram (love).

Thandavam and Lasyam

There are 108 Thandavams. Of these 12 Thandavams are important. They are Ananda Thandavam, Sringara Thandavam, Urthava Thandavam, Samhara Thandavam, Buda Thandavam, Punanga Thandavam, Sandhya Thandavam, Thirupura Thandavam, Muni Thandavam, Ukra Thandavam, Pralaya Thandavam, Soorth Thandavam. Some other Thandavams are Kaliga Thandavam, Gouri Thandavam, Sanda Thandavam, Kesvartha Thandavam, Artha Narishwara Thandavam, Gangala Thandavam, Kora Thandavam and Akora Thandavam.

Of these 108 Thandavam, 48 Thandavams were danced alone by Shiva, with Parvathi 36, with Thirumal 9 and 3 danced for Murugan, 12 danced for Devars. In Thandavam the various postures called 'Karnam' are very difficult to be performed. So it may be the reason that it was restricted for males to dance it. But ladies also danced these Thandavams except the Uthara Thandavam. In Thanjavur "Periya Koil' the dance figures carved inside are all of Shiva's Karnams. In Chidambaram Nataraja

temple and Kumbakonam Sarangapani temple dance figures of women are carved or dance figures of both men and women are carved. It is imperative to represent this aspect here.

Lasyam is the gentle dance. It is said that Goddess Parvati, danced this gentle dance. In Lasyam abinayam is given importance. Both male and female can dance lasyam.

The great man, Agathiyar who found Tamil has written the Bharata Suthram in which he mentions about the 108 Karnams that gents perform in Bharatanatyam. He uses the word Bharatam which refers to bhavam, ragam and talam (gesture, tune & rhythm).

With social, religious, artistic conditions, conventions and traditions of ancient Tamil which Bharata muni portrays in his natya sastra hold the fact that Bharata natyam originated in Tamil Land. The various temples of Tamils bear rich sculptural evidence for Bharata's illustration of 108 Karnas as described in his natya sastra. Not only Temples but also historical monuments, literary and epigraphical references and descriptions prove the fact that Bharatanatyam was the dance of Tamils.

No where in India we can find temples so rich with sculptural work on Bharatanatyam. Most of the temples welcomes its devotees with the Dwarapalika posture carved on its walls and other postures like Swastika. Beginning from Pallava period to the late Nayakars period, temples bear rich sculptural evidence on Bharatanatyam. The temples of early 7th century of Pallava period bear sculptures of Shiva in Bhojangaasna. Later Chola period temples have Shiva in myriad postures and Naik period temples have the other postures.

Most of the temples of Tamil Nadu have records of Natya Shastra Karanas in form of sculptures. Brihadashwara temple at Thanjavur, Sarangapani temple at Kumbakonam, Nataraja temple at Chidambaram and Shiva's temples at Tiruvannamalai and Vridhachalam have the karnas depicted as sculptures.

The Muventars who administered the Tamil Land loved architecture and sculpture. They started building temples and stone monuments from Pallava period. Sculpture, painting and

iconography of this period got its inspiration from Bharatanatyam. The Muventars transformed the temple into a place of both artistic and religious centres.

Not only temples, literature of Tamils also bear rich evidence of the art Bharathanatyam. Illango's Silapathigaram and Sithalai Sathanar's Manimegalai serve as a great source of information of art, music and dance of Tamils. These two great epics portray how dance and music had a very important place in ancient Tamil society.

The epic Silapathigaram describes the beauty and grace of this Bharathanatyam as performed by Madavi. By this art she won the love of Kovalan. Her dancing art comprising of the movements of her body, hands, limbs and facial expressions, is described when she performed her 'Avinaya Kothu'. She is said to have the perfect rasa for the dramatic expression. Information about this classical dance and its music are found throughout the epic 'Silapathigaram', especially in the chapters Arangerruk Kadai, Kadaladu Kadai, Kanalvari, Venir Kadai and Achiyar Kuravai.

The dance techniques of Silapathigaram period and the modern period differ to some extent. In Mahamahopadyaya Dr. U. V. Swaminatha Iyer's edition of Silapathigaram, he comments that great commentators on Silapathigaram in the past had explained the music and dance in the epic which were mostly based on the Natya Sastra. Yet there remains certain special features about the art in the epic which is not explained in detail. This makes one sure that this art would have flourished in its high state in pre-Aryan times.

Tolkappiyar in his epic Tholkappiyam "Meip Pattiyal" describes the eight types of Rasas.

In the same way Adiyarkkunallar in his commentary on Silapathigaram's Arangerruk kadai mentions that Rasas are of 9 types. Sathanar in his 'Kutha nul' describes 9 bhavas and 9 rasas. Adiyarkkunallar also mentions about the four types of inner feelings (மன அவஸ்தை) expressed in the face. Sathanar talks about 47 types of inner feelings. He also mentions about the karnams in pure nrtham (pure dance). He says there are

18 karnams for pure nrtham and other karnams are 102, altogether 108 karnams.

Contribution of Muventars and other kings of Tamil Nadu to this art

In the 1st Century A.D. Tamil Kings Karikal Cholan and Pandya Nedunchezhian gave great importance to the development of the art of Bharatanatyam. The happenings of Kovalan and Kannagi as portrayed in the epiç Silapathigaram are said to have happened during this period. From Silapathigaram one comes to know that this art was practised in two directions, secular and professional.

Agni Purana and Vishnudhamottara Purana depict that a high develpment of this art was evidenced in 7th and 8th centuries of Pallavas reign. One of the great patrons of this art during this period was Narasimha Varman Parakesari Varman and Pallava Cholan were the people who built the dancing hall (Natana Sabha) at Chidambaram with golden tiles. It is believed that during this period only Tamilar's dance 'kuthu' became 'natyam' and their 'Innisai' became 'Sangitham'.

The Pallava King, Raja Raja built the great Brahadeswara temple at Tanjore in 1003-1007 A.D. He encouraged music and dance, painting and sculpture. We infer from one of the inscriptions in temple that he collected more than 400 dance artists, dance masters from many parts of the country and encouraged them to practise the art with the endowments. He aimed at cultivating this art on a firm basis. During the reign of this king, Raja Raja in a place called Thiruvavadurai there was a special occasion called Nrtya Bogha. It falls on the Tamil month of Purattasi. Male dancers called kumara Sankirtan performed the dance Arya kuttu. During this period, dance teachers were called as Sacchiyan, Nattuvan, Kutta Sacciyan, Annavi Sakkai. Dance girls were called Talicerri Pendungal. As devotion and dance were both together given equal importance by the Tamils. A community of people called Dasi devoted themselves to the temples. They were called Devamagalir, Devaradiyar etc. Their dance is called Dasi Attam. Bharatanatyam gets another name as 'Dasi Attam' in the natya sastra of Bharatamuni. This dance was particularly practised in temples. The first day on which

the Deva dasi performed her dance before the king was called aranketral. On this day the king handed over a title called talaikole to the dancer. There is a story behind this custom which referred in the epic Silapathigaram. The story accounts for another fact about origin of Bharatanatyam.

Urvasi, the celestial nymph, was dancing once at the court of Indiran where her glance met the impassioned gaze of Jayanta, son of Indiran. As a result her mind was diverted and stopped for a while from her dance. Sage Agastya observed this and pronounced a curse on them as he got angry. His curse was that Urvasi was to be born on earth as Devadasi and Jayanta to be born as a bamboo tree in the Vindya mountain. Urvasi and Jayanta begged the sage for relieving their curse. The sage decreed a way. Urvasi would have her dance arangetral on earth as a devadasi and she would be presented the talaikole; Jayanta would be in the form of bamboo staff. In the same way Urvasi was presented the bamboo staff on the day of her arangetral. Urvasi and Jayanta freed from the curse ascended to the heavenly abode of Indiran. It is believed that this is how devadasi's community came into existance.

In Silapathigaram Arangetru Kadai we hear on the first day of Indra Vizha how the dance girl, Madhavi paid her respect to the talaikole by garlanding it. And talaikole is brought to the dancing hall in a chariot stedded with gems and diamonds (verses 113-159).

It is important to mention that during the period of Kulothunga III dancers and dance masters in Tiruvidamaruthur temple increased considerably. The king gave the dancer's endowments like 'nattuva nilai' 'nattuva kani'. Vijayanagar period (1509-1529) witnessed the development of music and dance to its zenith. During this period Thirthanarayana swami brought back the long forgotten classical dance drama art in Tamil Nadu in the name of Bhararata-mela. He also composed number of dance-dramas in Bharatanatyam technique.

The political instability and the loss of patronage resulted in a setback for the art of dance. Later with the decline of Southern Kingdoms, dance and music in temples declined. So the devadasis were compelled to get their life going by giving their

services to wealthy patrons and Rajas. Now to the scene came some immoral women who called themselves dasi and exploited the dance. So this was the main reason for many devadasi to give up their professions. But some maintained their family tradition and learned it secretly.

A daycame when Anna Pavlova brougt back the old gracious dance to the stage in 1929. As a result the merits and greatness of this dance was rekindled among the mass. Kalyani sisters, Rajalakshmi and Jeevaratnam, of the devadasi community staged a performance in 1936, before the cultural audience. Thereafter people began to take interest in as they were captivated by the chaste beauty of this art. Dancers of devadasi community were appreciated and accomplished exponents of classical dance. At this time Kalanidhi studied the art and performed it on stage. Theosophical society came to stage in 1937. Suddenly the dance Bharatanatyam was reborn.

The Madras Devadasi preventon and dedication Act 31 of 1947 prevents devadasi from dancing in temples. Thereafter girls from cultural family and upper class started learning Bharatanatyam. Now it seems that learning Bharatanatyam is a honour, in order to entertain, enlighten and educate mankind through an imitation of acts and actions.

Conclusion

Bharatanatyam pleases the senses at the outset and affects the mind and intellect through rhythmic movements, facial expression and symbolic gestures, the spritual awakening of the human soul and its longing for enlightenment. So it occupies a place of distinction and carries the qualities of both geometry and architecture the social, religious, artistic conditions and traditions of ancient Tamil which Bharatanatyam originated in Tamil Nadu. Literature bear evidence that the great man Agastiyar wrote Bharata Suthram. Sangam Literature, for example Silapathigaram bears reference that Bharatanatyam mentioned as Dasi Attam by Bharatamuni was practised in the temples of Pallava and Chola Kings. Information about rasas are found in Tolkappiyam and Silapathigaram. Temples of Tamil Nadu bear rich sculptural evidence for Bharatas illustration of 108 Karnas as described in Natya sastra. Muventars built temples and carved

stone monuments and transformed the temples into a place of both artistic and religious centre. Karikal Cholan and Pandya Nedunchezhian gave most importance for the development of Bharatanatyam. Agni Puranam and Vishnudhamotar Puranam depict the high development of this art in the 7th and 8th Century of Pallava. Raja Raja encouraged artists with endowments. Vijayanagar period witnessed the development of music and dance. Bharatanatyam is a composite art, expressing the inner feelings. Evolution and growth can be traced, in purest form, in South India. Hence we can conclude Bharatanatyam has been a Tamil heritage and existed in a high state in pre-Aryan times.

Future Research

How Bharatanatyam and its exposures strives for spritual awakening of the human soul and enlightment?

Bibliography

CHATTERJEE 1 Indian Council for Cultural Relations New Delhi, 1979

ENAKSHI BHAVAN 2 Bharatanatyam — The Baratiya Music and Art Society Souvenir, 1959

KRISHNA IYER, E. Bharata natya and other Dances of Tamil Nadu, Baroda; The M. S. University of Baroda Press, 1957

LAKSHMI VISWANATHAN, Bharata Natyam, A heritage of Tamil, Madras: Kalashetra Trust, 1984

MOHAN KHOKAR Dancing Golden Hall, Bombay Bharatanatya vidya Bhavan, 1975

MOHAN KHOKAR, Gods and Gods and Godesses in Indian Dance, The Baratiya Music and Art Society Souvenir, 1959

MRINALINI SARA BHAI, Bharata natyam and its heritage The Baratiya Music and Art Society Souvenir, 1958

MRINALINI SARA BHAI, The Sacred Dance of India, Bombay Bharatiya Vidya Bhavan, 1979

SATHYANARAYANA, Bharata natya: A Critical Study, Mysore.

SUNIL KOTHARI, Bharata natyam Indian classical Dance Art, Bombay Marg Publications, 1979

ARAIYAR SEVAI

S. Venkataraman

Araiyar sevai is a peculiar art form which employs dance and poses and gestures (mutras) as technique practised in front of the "utsavabhera"[1] in the Vishnava temples. The artiste is called araiyar. He sings the hymns of alvars, and enacts and performs dances to image the hymns and also discourses the sacred commentaries.[2] The art is known as araiyar sevai. Sevai means dedicated service. The word araiyar in Tamil means "the king" (the ruler) (araicar = araiyar). Since the araiyar represents the alvars, he is known as the ruler of the hymns of alvars or the king of the devotional poetry. For another resoan too araiyars are called so, for they recite the hymns and so they are known 'as araiyars' (arai = to convey/to tell). Equally meaningfull another name is "Vinnappam ceyvar" in Tamil used to denote the araiyars. (Vinnappam ceyvar means they plead or appeal to God). These araiyars also known by the names tampiranmar (leaders of the spiritual realm) and nampatuvan (he who sings in praise of us - meanig God). In this paper, selected aspects of the art of araiyar sevai are explained.

The Performance Period

In the days of its origin, this art appear to have been in practice in almost all vaishnava temples. Now it is practised in alvartirunakari which is the birth place of Nammalvar the foremost of the alvars. This is the place where Saint Natamuni is said to have got and compiled the hymns of alvars. This place is in V.O.C. District, Srivilliputtur (which is the birth place of Periyalvar and Antal and is Kamaracar District) and Srirankam (in Trichy District). There is one school of araiyar, which sings recitation alone as the performance without and dance accompanying in Melkote (near Mysore). This dance recitation will annually take place in the Tamil month of markali (i.e. from Dec. 15 to Jan. 15). This performance is celebrated totally for 20 days - ten days before and ten days after vaikunta ekatesi in the Tamil month markali. The araiyar sevai performance is the essential part of the festival and it is divided in two phases of

time. One is called 'Pakalpattu' (the ten days festival during day time) and the other is called 'irapattu' (the ten days festival during night time). The total twenty days festival is known as 'adhyayanotsava recitation' festival. Since the recitation of the hymns of alvars which are in Tamil is considered equal to the recitation of the Vedas in Sanskrit, it is known as *'adhyayanotsavam'* (adhyayanam means recitation of Vedas). During the pakalpattu festival, the araiyar recites the Tirumoli hymns (the hymns of all the ten alvars except those of nammalvar and maturakavialvar) and this pakalpattu is also known as "tiruvaymoli tirunal" because araiyar recites the tiruvaymoli hymns of nammalvar during irapattu festival. According to Vaishnava tradition, nammalvar reached paramapatam"[3] with his human body and returned to the earth. This incident is being enacted during the irapattu festival. This performance becomes the central part of the 'adhyayanotsavam' and thus nammalvar becomes the preceptor - leader of all devotees of vishnu.

Structure

The performance consists of five parts, (i) kontattam (praise of the lord, using phrases from the devotional hymns of alvars) (ii) the musical recitation of the hymns of alvars in full (iii) enacting the hymns with 'abhinaya' (iv) appropriate narration of the commentary (v) again kontattam as final. There are two types of kontattam. One is perumal kontattam and the other is 'nacciyyar[4] kontattam' (the goddess kontattam). These kontattam songs are recited at the beginning, the end and also at the time of the appearance of the lord deity and goddess deity placed together which is placing is traditionally known as 'certti tirukkolam'. The kontattam is recited in order to capture the attention of the audience. Similarly for the purpose of expressing the divine experience, araiyar recites the kontattam. After this, araiyar sings the hymns of the alvars set in proper traditional music. This music is said to be in its purest form that came to be in distant past of its origin. During the recitation, araiyar uses mini cymbals in his hands which are known as 'talam'. Except this 'talam', the araiyar never uses any other musical instrument. After the recitation, araiyar enacts the hymns with 'abhinaya'. His gesture, facial expressions (otherwise known as bhavas), "atavu" and the step movements forward, backward and sidely all reveal what the enactment of the

araiyar trying to communicate. In araiyar sevai one can observe the earliest gestures and abhinayas which are mentioned by Bharatha in 'Natyasastra'. Thus the araiyar explicates dances only for the hymns. But he enacts not only for the hymns but also for the commentary on the occasions of special performance like muttukuri. During the narrational discourse of the commentary araiyar uses katakalaccepam techniques. The commentary which is narrated by the araiyar, is known as "tampiranpati" and still it is in palm leaves. Now there is nothing difference in the araiyar tradition of the three temples where the art is in practice. One can conclude that different hymns were recited in different times and the recitation system itself went through changes due to time-factor.

Origin

The main purpose of this performing art is to explicate the meaning of the alvar hymns in the form of music and dance to the laymen and women. Hence this art is dhristi kavya. Regarding the origin of this art, there are two versions in vaishnava tradition. According to one version, this art was originated by Tirumankai alvar (one of the twelve alvar saints) who is said to belong to 8th century A.D. Once Tirumankai alvar recited and enacted the hymns which are known as tirunetuntantakam before the lord at Srirankam and the Lord was very much pleased. Alvar requested the Lord to give the status to the tiruvaymoli hymns of Nammalvar, the same status that is given to the vedas in Sanskrit. Lord Namperumal gave that equality and from that day onwards, the idol of Nammalvar from alvartirunakari was taken to Srirankam during the markali festval times. The hymns of tiruvaymoli were rendered as recitation cum dance and the festival was celebrated every year. We do not have authentic words why there came the interruption to this recitation.

Another version says that this art was initiated and popularised by Saint Natamuni of 10th century A.D., the redactor of the vaishnava cannonical works. It is he who compiled the hymns called nalayira tivya prapantam sung by the twelve alvars. Natamuni put in regular practice not only the art but also the group singing pattern (which is traditionally known as 'Ghosti sevai') in vaishnava temples. He was an expert in musicology

and yoga practice. He initiated the dance pattern of the araiyar with the help of yoga, tantric cult and "kaisika vritti". One can identify the gestures, poses and bhavas which are mentioned by Bharatha in his Natya Sastra in the araiyar sevai. Natamuni put in practise the twenty days recitation. He educated his sisters sons who were his disciples to sing and dance the hymns and appointed them for the recitation and the worship. The Lord Ranganatha of Srirankam Himself is said to have presented to them the title 'araiyar', his garlands, the head cap and the parivattam (clothes). This information is given in Koyil Oluku, a book which deals with the modalities of worship and rituals in Srirankam temple.

Araiyar sevai performance.

As earlier mentioned, this art is performed only in front of the idol in temple. In the Tamil month of markali, it is celebrated at a stretch in the three places above mentioned. In Srivilliputtur alone the muttukkuri recitation is being performed in other three occasions namely in Tamil months of ati, tai, and pankuni during festivals. Because of the goddesses antal's importance, this recitation is performed in three other occasions Araiyar does not wear any special costumes or make up during this performance. Nor does he use any musical instrument other than the mini cymbals (talam) in his hands. During the recitation of pallu songs, he uses mirutankam. The araiyar wears the parivattam of the Lord around the cap that sit in his head. The araiyar wears the garlands around his neck. Then he starts the performance.

First he recites kontattam with music. Then he recites the hymns of alvars of that day. During his recitation, he uses the mini cymbals. After the singing, he dances for the hymns. The total meaning of the hymn is explicated through the dance. According to the deep ideas in the hymns, he dances. Because of the varieties in abhinaya, the audience receives the correct inner meanings of the hymns. Bharatha in his Natyasastra mentioned two kinds of abhinayas namely vacikam and ankikam. Vacikam means abhinaya expressed through words and ankika abhinayam means body poses, gestures and bhavas (or facial expressions). Instead of external decorations such as make up, costumes and stage things, the exact and correct, meaning of

the experience of alvar is taken to the audience only by the direct abhinayas of the artist. After the dance recitation, the araiyar narrates the commentary. During the discourse of the commentary, he once again enacts the dialogues with the proper dramatic presentation. As in katakalaccepam, the araiyar himself does mono-acting the different roles. During the discourse of the commentary, without seeing the original text, he narrates from memory and if there is interruption, the other artist helps like the prompter of the stage. After the narration of the commentary, the araiyar once again recites the kontattam and thus the performance arrives at its happy close.

In Srirankam alone, the araiyar dances standing on particular fixed place. The other two araiyars dance with forward, backward and side movements. During recitation all the araiyars take part in it; but only one araiyar who is the father, alone dances. In Srirankam, the araiyar enacts one-act plays in the afternoon of pakalpattu days and the stories for these plays are puranic which are rendered in terms of the phrases of alvars, which were recited in the morning. The story of kamsavatha, the story of vamana, the story of churning the ocean and the story of the king Ravana's defeat are enacted on the 4th, 7th, 8th, 10th days respectively. Without the stage, stage crafts and costumes, the araiyar enacts these only with the help of gestures and poses.

Dramatic features of this art

As early mentioned this art is performed in the temple mantapa. Since the idol of the Lord is in the front, the audience is seated in the two sides and the further end facing the idol. Without any stage or elevated platform, the dancer moves in the sides, backward and forward. One can observe the democratic aspect in the seating arrangement. All are seated alike. Also this pattern of seating and the artist's movement bring them in closer contact without any room for deviation. The words and phrases i.e. the verbal resources alone present the scene change, the logical development, the linkage between incidents, dialogue continuity etc. to the audience. One can observe these aspects only through the dialogue of the character or role which the araiyar is playing and this is the folk-theateric aspect. During the 'muttukkuri' festival, the araiyar himself takes the role of

the heroine (daughter), her mother and the kattuvicci (the sooth saying women belong to the tribal group). Without any costumes and make up, araiyar expresses these roles through the abhinayas. The audience also accepts and identifies these roles aptly Because of this identification and acceptablity, the audience gets the same experience and the philosophical ideas of alvars. Araiyar, while taking the heroine's role he has to simulate weeping because of the Lord's love and in anticipation of her union with the Lord, she makes the kutal.[5] Similarly when the araiyar takes the role of the mother, he describes the pathetic conditions of her daughter who is now alone separated from the Lord and the mood of loneliness is to be shown by his voice and the expressions of the araiyar are highly emotional. And the araiyar himself takes the part of the kattuvicci too. The mother reports to the Lord (the hero) about the pathetic condition of her daughter. While performing this scene, the araiyar takes the mother role and with the help of a small piece of silk cloth, which is identified as her daughter (the heroine), the dancer beautifully dramatises the scene. These will prove the simplicity and realism in this art production. When the performance goes on, a plate of rice is given to the araiyar. At the time when the araiyar represents the heroine's suffering caused by the separation from the Lord and in dance this plate is used to make kutal and the rice is imagined as white sand. While the araiyar takes the role of the sooth saying lady (or kuratti as she is called), this plate of rice itself is imagined as pearls to read the future. The audience simply accepts this because the verbal language which is used by the araiyar helps them imagine the scene. The audience is made to have the same experience. Thus the audience attains the state of absorption in the dance-item, the araiyar is feeding their eyes and ears at the same time. The exact situation and experience are gathered and the whole drama enacted becomes creditable enough to be accepted as something that had really happened. Araiyar thus succeeds in explicating the inner meaning of the hymns. This state of aesthetic experience is created by the 'vacika abhinaya' (through verbal resources) and 'ankika abhinaya' (through the gestures, poses and facial expressions). Without any external aid in terms of stage craft, costumes and personal make-up which are known as 'akarya abhinaya', the art is brought very close to the enjoying audience.

Thus the artist-audience relation is better secured and maintained. The simplicity and realism of the art are thus helpful in making it aesthetically and realistically satisfying. The central theme of the araiyar sevai is translating the experience of the alvars into dance and recitation and thereby transferring the bhakti content of the alvars songs to become the life experience of the receivers.

Muttukuri

As the kattuvicci reads the future with the help of the pearls, this performance is named as muttukuri. On the occasion of this muttukuri, the araiyar recites the hymns from Tirumankai-alvar's Tirunetuntantakam. The commentary for these hymns is a lengthy one and therefore the duration of the performance is also more than the performance of other days. In the last line of the eleventh hymn of Tirunetuntantakam, there is a reference to the kattuvicci. In the commentary for this hymn, which is narrated by the araiyar, one can trace the kuram and kuravanci literary features in it. The hymn is in akam tradition (i.e. it is a love song). The heroine falls in love with the Lord Vishnu and is waiting for his company. Her sorrow is caused by the seperation from her lover. On seeing her pitiable conditions, her mother with the help of the servant women, invite the kattuvacci to find out the person who has thus caused sorrow to her daughter. The kattuvacci foretells with the help of the pearls that the hero is no other the foremost Lord Vishnu Himself and the mother understands the truth. This is the basic idea of the song. In this commentary there is much of folk art quality. The style of this commentary is in dialectical Tamil of the kattuvicci tribe and not in manipravalam style which is the characteristic style for all commentaries.

There are different stages such as (i) the heroine's pathetic condition due to separation, (ii) the mother's worry on seeing her daughter's pitiable conditions; (iii) the appearance of the soothsaying kuratti and her role in foretelling; (iv) after understanding that the Lord Himself is the lover, the mother's efforts to realise her daughter's condition. These conditions and stages are depicted in the hymn itself. The commentaray develops and elaborates that contents in beautiful dramatic scenes. The commentary has sevaral parts: (1) The entering of the kattu-

vicci — The appearance of the kuratti and herself introduction; (2) The state of the heroine — her mood of loneliness and making of kutal; (3) Mother's understanding of her daughter's pitiable condition. The attending maiden brings the kuratti lady; (4) the kattuvicci's entry and the mother's question to the kuratti lady about her profession; (5) The kuratti lady's self description; (6) The dialogue between the mother and the kuratti lady about the daughter's condition; (7) The kattuvicci lady's meditation; (8) Medicines which are recommended by the kuratti lady; (9) By placing her daughter in front of the Lord, the mother passionately appeals to the Lord for recovery; (10) The happy ending — the announcement of her daughter's union with the Lord by the mother. These are the dramatic scenes and stages which are created and structured in a realistic manner in this commentary. The araiyar as a lone artist himself monoacts the three roles. By the dancing and voice modulations, he beautifully enacts all these sequences.

In her self introduction, the kuratti lady describes her status, her profession, her customs and manners, folk medicines and the cultural atmosphere in which her survival is still existing. While the kuratti is introducing herself, she describes her profession and she gives the folk medicines and this feature is found in Minnoliyal kuram which is folk literature belonging to 18th century A.D. The appearance of the kuratti with baby on her hip is stated in the araiyar's muttukuri commentary. A similar statement is found during the appearance and description of the kattuvicei women with a baby on her hip in Tirukkurukur makilmaran pavanikuram which belongs to 18th century A. D. Pinning in separation from her lover, she is expecting for her company of her lover, the Lord and would like to know when it will be. Therefore she resorts to making 'kutal'. It is this sequence that is very graphically depicted in the araiyar's dance art. The making of kutal is also stated in the Kuravanci literature such as Kurrala Kuravanci and Colaimalai kuravanci. But there is a unique feature in araiyar sevai. In the end of kutal making, the araiyar declares that the kutal gets success and then he recites the perumal kontattam and nacciyar kontattam in order to bringout the pleasure caused by the happy union of the lovers revealed in the combined appearance of the Lord deity and the goddess deity. In Vaishnava tradition, this divine dharshan of

the united appearance of the Lord with his consort is very auspicious and thus it is glorified with kontattam. This type of declaring the success in kutal making is a unique feature which is not found commonly in the kuram and kuravanci literature in Tamil.

During the foretelling, the kuratti meditates and by invoking God's grace she predicts exactly and this is enacted by the araiyar. This aspect of araïyar kuram is also a common feature in kurrala kuravancci, Alakar kuravnci, etc. In araiyar sevai, the kuratti tests completely the physical and mental conditions of the heroine who is in love with the Lord. She collects all these details from her dialogue with the heroine's mother. She beautifully collects the different stages and emotional states and she understands clearly in every stage that the root cause of the ailment is the Lord Himself. This is also a special and unique feature found only in araiyar kuram. This type of testing and diagnosis by the Kuttuvicci gives the audience ramarkable creditability in the development of the drama. After diagnosing what ails the heroine, the kuratti prescribes the medicine. After realising that the hero who is responsible for her daughter's love sickness, is the Lord, mother represents this matter to the Lord Himself. The mother places her daughter in front of the idol. This is beautifully dramatised by the araiyar. The Kattuvicci (soothsaying lady) signifies the guru (Gnanacirian) who helps the union of the soul and the Lord. Thus in this performance, the kuratti symbolises guru (the spiritual teacher), the heroine represents the soul. The spiritual teacher explains to the soul, the way for reaching the Lord. Thus the spiritual teacher declares that the way and goal to attain both are the Lord (Namperumal) Himself. This high philosophical interpretation is very simply enacted through this art by the araiyar and this is easily stated to the illiterate man also. That is the success of this art. In the end, the araiyar recites a hymn from Periyalvar Tirumoli which explains that the mother had only one daughter and she brought her up as the goddess Lakshmi and the Lord Vishnu took her away with him. By the recitation of this hymn that the wedding of the heroine and the Lord is over is signified to the audience. This type of happy ending is a unique feature which is not found in any other kuram and kuravanci literature.

In the araiyar sevai, the audience knows the scene changes only from the speeches of the characters. In order to make the audience identify themselves with the art, this type of verbal technique is employed. It explains everything including scene changes and the dialogue. The logical and the sequencial development in the incidents are traced carefully. The audience thus understand what is going on. In the hymn of Tirumankai-alvar, the appearance of the kattuvicci women and her part are mentioned. In kuravanci literatures and in the classical dance of kuratti in stage, the vulgarisation and degradation of the art through the dialogue of cinkan and cinki, the costumes and dance movements are bad. In the araiyar sevai performance the main theme is bhakthi and the kuratti functions as the spiritual guru. Thus the holiness is maintained by this performance. Because of this bhakthi theme, this art is maintaining the standard and also this art accepts the audience response. In vaishnava temples, commentaries from the hymns of alvars are traditionally given in discourses by the ubayavedantic scholars who are well versed in Tamil and Sanskrit. Since it is only for the people who can understand and follow the two languages. Araiyar does this explication performance for the lay people who are not scholarly rich but devotionally rich.

Pallu songs

One araiyar added the pallu songs and parai (drum) music to this art which he learned from the paraya quarters. Even today, the araiyar recites the pallu songs on the occasion of patierram and tirumutisevai. These pallu songs are composed of simple words and their theme is devotional. The pattern of these songs is both direct presentation by the poet and some songs which are love songs in dramatic representation such as the heroine's statement. The songs are named as Pallu since it is in the style of the people from Pallar quarters. And these pallu songs have no linkage with that of the pallu literature which is a literary genre in Tamil. The Lord wanted to listen and enjoy the songs and music of the pallar people accompained by their instrument parai (drum). This idea explains to us that all are equal in the presence of God and there is no discrimination between men to men when it comes to Bhakthi. Nowadays the araiyar uses mirutankam instead of parai. This shows that the folk instrument parai is replaced by the classical instrument.

Araiyar recites the hymn with music and then the group people (chorous or ghosti) continue it. But their practice is not set to music. The beginning and ending of the recitation is the araiyar's task. Even today the araiyar recites with music and the singing pattern without music is left to others. On ordinary days throughout the year, the araiyar is taking part in the daily worship.

The araiyar is trained for a period of twelve to eighteen years. The service is traditional one. The son learns this art from his father and thus it is passed on from generation to generation. If an araiyar has no male child, he adopts one male child and to him alone, the elder araiyar teaches this art. Since the art is being performed in front of the deity, the araiyar never allows ladies to study this art. The restriction is due to the anxiety to secure holiness and to avoid pollution.

These araiayrs are not merely performing artists; but great scholars well versed in Tamil and Sanskrit. One araiyar was one of the teachers (acharyas) of Saint Ramanucar. Another araiyar explained the hidden truth (rahasyas) of Tiruvaymoli to Nacciyar the great commentator to Tiruvaymoli. It is also claimed that the music of an araiyar cured the disease of Nacciyar. Ramanucar and Empar the disciple of Ramanucar were so absorbed in this dance recitation that sometimes they even made corrections to the abhinayas. There are inscriptional evidences that these araiyars got gift of lands from the kings of those times for continued conduct of their service.

The main aim of this art is to propagate the devotional hymns of alvars through music and dance. By visualisation these artists are informing the audience. At the same time this art propagates the religious and philosophical ideas.

Since the music pattern of this art is found to be of the oldest form, yet living there is scope for further research in the music side. It is claimed that the recitation is similar to that of veda recitation. And so it is stated that there is resemblance between the tala pattern and the rhythemic words and so it may be further verified.

One can compare the dance pattern poses, abhinayas and bhavas with those mentioned in Natyasastra by Bharatha. The

changes and developments in the art occured in various reforms of patronage may be studied. The pauses in the narration, the nature of tune change seen to have phonological as well as semantic significance besides securing the efficience of chanting mantras are set to do. These provide scope for further study, research and development.

NOTES

1. Utsavabhera or utsavar is the idol which is taken out for procession during festival times.
2. The poems of alvars are equated with the Sanskrit Vedas and the commentaries are held as sacred as the hymns and are given the title 'Aruliceyal' and 'Bhagavat vishayam' respectively.
3. Paramapatam — Heavenly abode — the first and foremost state of the Lord. Here Sriman Narayanan is said to be found in his original splendour with his consort seated with all the 'Nityasuris' the attendant angels serving. It is known as 'Nitya vibuthi'.

   'Param', 'Viyuham', 'Vibhavam', 'Antharyamithvam' and 'Archai' are five states of the Lord.
4. Nacciyar - the consort deity of the Lord.
5. Kutal - It is a literary convention. This is a kind of belief. The heroine who is now in a sorroful pathetic state due to separation from her lover, makes kutal with her right hand fingers on the sand. Kutal making is small rounds drawing. She belives that the even numbers in rounds, is a sign of foretelling that her love affair will get success.

BIBLIOGRAPHY

1. Hari Rao, V. N. (Ed.) *Koil Olugu*, (English Translation) (Translation by the editor), Roc House and Sons, Madras, 1961.
2. Jegadesan, N. 'The Araiyar', The Journal of the Institute of Traditional Cultures, University of Madras, Madras, 1967, pp. 46-52.
3. Krishnamachariyar, S. 'Araiyirapati kuruparampara pirapavam' (Tamil), Madras, 1927.
4. Krishnaswamy Iyengar, S. (Ed.) Koyil Oluku, (Tamil), Trichy, 1976.
5. Venkataraman, Cu. Araiyar sevai (Tamil), Tamil Putakalayam, Madras, 1985.

NATIONALISM IN TAMIL DRAMA

Pe. Su. Mani

Arya Sabha

It will be interest to note the contribution of nationalism to Drama and Dramatic Art during the days of freedom struggle.

The first ever Tamil drama during those tumultuous days was "*Arya Sabha*" which was published in the year 1894. On its front wrapper page it contained "A new Drama by name Arya Sabha - on the theme of Indian National Congress by a Tamil Pandit"[1] a historically important note. Apart from this note in Tamil, there was a note in English too as "A Drama in Tamil on one of the most stirring events of the Day". It may be evident that the "most stirring events" only indicated the Congress events only.

The drama was in five acts. Every act had been numbered separately for pages and together the drama was in 102 pages.

Though on the front page the author had been mentioned as "by a Tamil Pandit" yet his name was revealed as K. Gopalachar of Triplicane through the words of Vidushaka. He was well versed in Tamil, English and Sanskrit.

The author expresses the cause for writing the drama in the introduction as follows:

"Though for the past 10 years it is known to all the educated about the existence of the Indian National Congress and its objectives and functions yet there are still many who do know about its activities and principles. In order to propagate the information about that organisation and also to enable many to mend their time by reading in their leisure times and also due to the persuasion of many of my friends in Madras, this, small work is undertaken. Besides it will serve the purpose of introducing in Tamil, political ideas through dramas for entertaining and educating the public as we have in English language"[2]

From the Tamil and English notes on the front space and also the introduction it is evident that Arya Sabha was the *first*

ever Tamil Drama based on political information. That this drama would entertain the audience, as evidenced in the introduction also mentions the purpose of the writing of this work.

The word "Arya sabha" is to notify only the "congress". The word "Arya" is to mean only noble and high minded.

The vidushaka introduces the drama and avers in a verse: "The congress must grow to foster unity among men in their world and to eschew inner fighting among us on the basis of caste and religion. To understand the general welfare of all and through that to destroy their short comings and help the country develop to the front rank"[3]

The same idea is repeated in the dialogue that takes place between vidushaka and his wife.

"Now in this country of India which belongs to us, all people are getting isolated amongst themselves on the basis of caste, community, religion, family and conventional or traditional practices. This has engendered only selfish motives and social benefits and welfare got jettisoned. An enlightened few observing that pitiable condition of the country and its general public have started the organisation *Congress* to enable the country become good and welfare oriented. Hence it must be encouraged my dear"[4]

On the information of the Congress, it became its prime duty to instill the idea of *Indianness* in all rejecting all differences. Arya sabha hints at this most important principle of congress. To make it effective the caste (dramatic personnal) in their drama were drawn from different regions, religions and castes.

To impress the principles of congress among the people, many characters in the drama raise a number of doubts and put questions which draw convincing answers silencing at the same time the doubting Thomases.

A few examples may suffice to convince:

1. Everywhere there is an excited cry of "congress" — "Congress" what is it? and Why for?
2. The Congress has its meeting periodically. Is there any benefit out of it to us so for?

3. How did you come across this congress?
4. Will the congress be helpful to us if we approach them and request them to do something for us beneficial?
5. Will the Congress stay permenently?
6. Who are the great persons who are conducting the big Congress organisation for all these years without any flaw?

Fitting replies for the above mentioned questions are furnished in the dialogue of the drama.

In an article in connection with the Golden Jublilee Celebrations of the Congress Organisation, Rajajai- C. Rajagopalachari — wrote:-

"The organisation was particularly interested in the first twenty years that all appointments for the Governmental posts must go to Indians only. Its immediate goal was to reinstate the national pride and honour and for that indianisation of jobs was the touchstone".

In support of this objective, the politicians were reminding the Government about the assurance given by Queen Victoria in her 1857 proclamation. Besides English education was considered as a blessing.

A character in the Drama "*Arya Sabha*" echoed these ideas in one of its dialogues.

"How do you think that we may obtain these benefits except through the English language and the rules and regulations adopted by the administration of the benevolent Queen Empress Victoria"[5]

Some of the pro. Government Anglo Indian Papers severely criticised the usage of the word "National Congress". They averred that the congress organisation did not possess the national character. This idea was the main point of dialogue between two English characters in the drama. This dialogue was fully in English and spreads over from pages of the drama.

A sample of the same between the two characters "John and Gill"

John : Yes we were chatting about the congress

Gill : What congress ?

John : The Indian National Congress

Gill : National! call you that national? who compose the nation? A set of hot, headed arrognt Bengali Youths aided by a few misled cowards of Madras and discontended members of each set make up your nation? do they?

John : No, the congress is a National congress composed of the representatives of the highest order of educational attainments, experience and knowledge, noble citizens kind and generous parents, loving brotheren and disinterested patriots of the highest moral stamina. It is blasphemy to scandal them impudently".[6]

The following conversations emphasises the need for women too to join in the congress.

Wife : we being born as women do not have the good fortune to witness and enjoy the meeting of the congress.

Husband : The time will soon arrive when you (women) too will have the opportunity to participate in the congress.

This about the participation of women in the National congress the conversation in the above mentioned style runs for twelve pages in the book. The ancient glory of women's position and their education, the fall at the later days, the need for its restoration in the future are all discussed in the conversation as between husband and wife.

The opposition to the 'Gilbert Bill', which Sir Courteny Gilbert, member of the executive council, brought in proposition to remove a lacuna that existed then viz the Indian Magistrates could not try the European offendes, a practice that was a reflection of racial superiority and discrimination among offenders and that taking place in the land of their non-birth. This reform was opposed by the Europeans and demanded the withdrawal of the proposal itself. This event is also

reflected in the drama and hence the title of the drama as "Most striking events of the Day" was justified.

A sample about this - "The administration professes that it is impartial and just but how can it allow that European Magistrates may try the cases of Indian offenders and not vis-versa"[7]

The National congress must bestow attention on the problems faced by the Indian peasants too had been stressed in the drama.

"Of late people talk about the increase of land revenue. Every body is excitedly mentioning about 'Congress'. What is the congress doing? They collect money and hold periodically meetings. But it appears they have not bestowed attention on problems like land revenue and others. In fact in India the majority is the peasant community. Their problems must be noticed and help must be extended to them. The peasant is to pay to the Govt. the revenues but also to the congress. But none had so far done anything to the peasant. The Congress must take concern in the problems of peasant particularly in the increase of land revenue."[8] Thus the drama points out and suggests what else must be the activities of the congress.

The characters in the drama are not mere physical representation of ideas like allegorical plays but lively presentations. Besides it contains many scenic presentations, sentiments, and crisp dialogues mark the drama to make it very attractive and impression. Following the sanskrit dramatic traditions there is the employment of sutradhara and vidushaka, who introduce the drama to the audience. The songs are to be rendered in fine music with tala and laya and directions are found in that context.

The dramatic art has developed now a days yet dramas with political basis and at the same time with artistic finish is rare if not-existent. It is a matter of great satisfaction to note that Arya Sabha was a pioneer in that lonely path and it is a pitty that it remains alone without any signigicant follow-up.

Dramas with Bhakti inspiration proliferated on the purana-Ithihasa themes but no drama with political theme alone could not be brought out more because of administrative repression and however patriotic songs were introduced in the midst of the dramas however anachoristic it may appear.

In 1905 the Vandemataram movement and the extremism in politics sponsored and practised by Bala Gangadhar Tilak, gave an impetus to the art and cultural awakening in the country. In the great society it was customary to celebrate the festivals for divinities as national festivals. Taking that practice as examples, Tilak introduced in Maharashtra societal celebration of Ganapati festival on Vinayaka Caturthi day and Sivaji Festival on the birthday of Chatrapati Sivaji. Gurudev Rabindranath Tagore welcomed such festive introductions. Similarly Mahakavi Subrahmanya Bharati too welcomed such innovative activities of Tilak. Sivaji became a national hero and his memory brought alive through many dramatic compositions. In Tamil Nadu Subrahmanya Siva wrote a drama on Sivaji and not only directed the play but acted too in that.

Dramas of Subrahmanya Siva

In Tamil Nadu Subrahmanya Siva had impressed his stamp in propagating nationalism and patriotic spirit. He was the first person ever to tour throughout the Tamil country and propagate to the people the need for national and patriotic spirit. Due to the affliction of hansons disease he was prohibited from travelling in trains. That became a blessing in disguise and hence he travelled in bullock carts and that enabled him to meet people village after village for propaganda. While he moved on foot, to have accompanists he organised a movement called "Desabhakta Samajam" whose members followed singing national songs. With the help of these members, he (Siva) put on wards dramas like Sivaji, Desingu Rajan and similar ones. Siva had to his credit about 20 books in Tamil besides essaying many an emotion packed editorials in the Journals Gnanabhanu, Prapahamitran and Indian Desandhari as their editor.

Srinivasa Varadan of Madura — a member of the Desa Bhakta Samajam acted as Sivaji and Subramanya Siva as Samartha Ramadass the Guru of Sivaji. In the course of the drama dialogues were introduced to express resentment against the British administration in a veiled form.

In 1924, when it was scheduled to stage the drama-Sivaji-in Chidambaram the Government prohibited the play from being staged. Siva argued with the Magistrate to lift the ban, yet he

did not relent. That issue was raised in the legislative Council by the great patriotic parlimentarian Stayamurthi and he criticised the action of the Government for that. However the drama was staged in other places without any hinderance. Siva was very much interested in putting on boards Sivaji drama in all places, and his zest was evident in his letter to his friend written on July 17, 1925. "It has been decided to stage Sivaji on the ensuing Thursday and notices and advertisement material are being prepared hurriedly. There is a big trunk all the material pertaining to the drama are kept and you may kindly send the box through Pulavar, the bearer of this letter."[9]

The popular Desingurajan story was dramatised and directed by Siva himself. In this too, Srinivasa Varadan acted as Desingurajan and S. N. Somayajulu — an ardent disciples of Siva as Desingurajan's wife. In the course of the drama, Srinivasa Alwar, R. Sundaraja Ayyangar and other members of Desa Bhakta Samajam song national songs of Bharatiyar. At Madura to make the dramas of Siva successful, R. Chidambara Bharati and Thiagaraja Sivan laboured much.

When Mahatma Gandhi entered the political scene of India and a transition took place from Tilak's era to Gandhi's era, to ennuciate the impress upon all the transition of the leadership Siva wrote a one act play called "*Tilak, Gandhi Darsanam*" and enacted the same. The scenic arrangement has been arranged in the drama as the transfer of leadership in national politics to Mohandas Karam Chand Gandhi by Bala Gangadhar Tilak in his death bed.

The dialogue between the two indicates how Siva reacted to the transition of leadership.

Tilak: Dear Brother! It is the order of the powerful shakti that I must leave you all. This country was all in all to me — my life-breath, my god, that has attracted and entered into my heart and I am sorry to leave this country, particularly at this juncture of political situation. If you can assure me that you will take care of this endearing one of mine, it shall be a source of pleasure to me, will you do so?

Mahatma: (with tears in eyes) — Maharaj! You should not speak like this. Your ailment shall be cured soon.

Tilak: Gentlemen! This country is expecting you now. It is the will of the Great Sakti that I should not be between you and the country and hence I must depart. But onething — till this country and people get freedom and happiness, I shall be born again and again in this holy land."[10]

The dramas enacted by Siva viz. Sivaji and Desingurajan were not brought out in book form but Tilakar Gandhi Darsanam was published as a booklet in 1924 by Bharata Ashramam founded by Siva himself. In the last mentioned drama Siva took the role of Tilak and Madurai Srinivasa Varadan played the part of Gandhi.

The instigating factory for the production of the drama — Tilak Gandhi Darsanam was given by Srinivasa Varadan:

"This was written when Siva was camping at Chidambaram. Siva found a news item in 'Hindu' one day that Gandhiji was admitted in the hospital for treatment of some ailment in the abdomen. This made him think in that vein and he immediately wrote of the drama in a fine form".[11]

Dr. P. Varadharajulu Nayudu a good friend of Siva and a powerful leader in the National Congress movement in Tamil Nadu, wrote in his organ *Tamil Nadu* about this drama:

"Siva has beautifully and graphically brought out the transfer of leadership from Tilak to Gandhi. Tilak became worriless as Mahatma entered into the Indian politics. He blessed him with the words that Bharata Mata shall stand by him in all his activities. With an unburdened mind Tilak had breethed his last. Those who read the book will automatically be moved however hard hearted he happens to be. It will be of immense benefit if the drama is enacted in all places consistently by the troupes that put on board dramas of political theme."[12]

It has been noted in this drama that before Gandhi met Tilak, Hazrat Mohni Muhammed Ali, Shanukat Ali (Ali brothers), Lala Lajpat Rai, Doctor Kitchlew, Deshabanthu, C. R. Das and other leaders met him but Tilak was expecting the arrival of Gandhi eagerly.

The drama may be classified as a one act play.

T. P. Krishnaswami Pavalar.

During the Gandhi era the first person among the front ranking dramatists who did much to spread national spirit through dramas to the rural as well as urban people was Krishnaswami Pavalar.

He had many credits to his name — a versatile scholar in many fields, a satavadhani — one who could answer to hundred persons after hearing them expressing ordering divergent actions, studied Tamil in the traditional way and a poet of high calibre who can compose verses instantaneously.

He had founded and edited "Inraya Samacharam", "Bharati", "Desabandhu", "Naradar", "Vidyabhushani" and other Tamil journals. Besides he was a dramatist and a good actor. Besides being a keen participant in the freedom struggle was a leader of the scout group and a member of the Royal Asiatic Society of London.

When the nation was bubbling with the freedom spirit and was ready to face any consequence be it lathi charge, shooting, imprisonment or any other kind of punishment of severe types to give them and to infuse courage with them to face the opposition, the dramas of Pavalar had helped to a very great extent. Pavalar never wanted to cash in his activities. He only desired to make the people as patriotic minded and freedom loving as he himself felt in his heart.

The late T. K. Shanmugam is an actor in the dramas of Pavalar and on epoch making personality in the field of Dramatic act had the say about Pavalar:

"I have no hesitation to declare that among the writers who have produced dramas of political theme and enthused and encouraged people to be nationalistic minded, satavadhani Krishnaswami Pavalar stands first."[13]

Pavalar was an actor in the dramas produced by Pammal Sambandha Mudliar who introduced the western concepts in the Tamil drama for its onward development. Suguna Vilas Sabha was the organisation through which Tamil dramas were staged. In fact the zeal for the patriotic work was such to Pavalar that he freed himself from the Tamil Pandits post on which he was

working. In 1920 he started a dramatic troupe under the name "Bala Manohara Boys" company. In the initial stages the dramas as puranic themes like Sati Savithri, Harichandra and others were enacted. Later he instil a spirit of heroism and initiative dramas like Desingurajan, Hyder Ali, Napolean and other dramas were staged.

Triumph of Khaddar

Pavalar as he started following Gandhi began to write dramas to propagate his principles and tenets.

"The principles of untouchability, Khaddar and Prohibition was a pet theme of Gandhiji. To emphasise these principles and to spread the same to the people through the dramas, I wanted to write three dramas on each one of the three maxims. The first among them is the Triumph of Khaddar."[14] This Pavalar had stated.

The book is not available now. But the advertisement in the dailies refer the drama as "Khaddar Drama". About this Drama Muthamizhk Kalavidvatratna T. K. Shanmugam has this to say:

"The triumph of Khaddar is a revolutionizing drama of nation spirit. In Tamil Nadu this is the first secular drama with a patriotic theme."[15]

In the drama T. K. Shanmugam acted as Vakil and his elder brother T. K. Muthuswami was the heroine. The drama was staged in the Mukundaraya Theatre near to Salt Couters, Madras from 1922 onwards.

In this drama the heroine Maragatham used to sing a song glorifying the spinning which herself spinning the yarn. That scene used to attract the audience very much and they used to eagerly look for that. A few lines of that song to wit:-

> In this gloried country of India
> the much famed industries are
> dead and gone; at this decadent times
> shall I speak the glories of spinning wheel,
> hearing which shall you all attain
> prosperity driving away poverty.[16]

This song emphasised the economic advantage as a home industry. When they planned to enact the drama at Madras, permission was refused. Pavalar met personally the then Governor Lord Wellingden and got special permission to enact the same. When T. K. S. Brothers attempted to stage the drama "The Triumph of Khaddar" in Tirunelveli District, the Magistrate at Tirunelveli prohibited the shows and when the District Congress Committee opposed the action, the ban was removed, is a point to note for its popularity.

Pathibhakti:

Closely following the successful performances of "Khaddar's Triumph", Pavalar wrote and dramatised the composition Pathibhakti to popularise the next principle of Gandhiji — Prohibition. This was written in 1924. The speciality in this drama was that not only the Prohibition was stressed but also the propaganda about Khaddar, Satyagraha and a orchertrated criticism about the Indians who were adorned with the titles of Diwan Bahadur etc., so as to be submissive and helpful to the British Administration.

This drama was staged in the Wall-Tax road (Orraivadai Theatre) by the "Madurai Original Boys Company" of Madurai S.M. Sachidanandham Pillai.

In 1931, this drama was published in a book form and in its introduction Pavalar wrote:-

"Within two days of its playing on the stage by the Company the house was fully packed and the demand for the book by the public and hence at the instance of Mr. Pillai, the drama is being published in a book form". This indicates the public support and popularity to the drama.

The title for the drama Pathibhakti is because of the wife's devotion the husband escapes from being hanged and hence the title. The hero of the drama becomes an addict to drinking and taking advantage of this, his enemy foists a murder charge on him and fabrigate the case in such a way to send him to gallows. However in the end Truth is revealed and he is freed. In the meanwhile his wife Leelavathi spins yarn out of the spinning wheel of Gandhi's pattern earned out the livelihood and tries

to get him freed. The tenets of Gandhi are being told in this drama clearly.[17]

Narayan Singh a character in the drama tells in a conversation with Leelavathi. "Is drinking so insignificant to be ignore.... Because of that only Gandhi Maharaj advises that drinking must not be practised."[18]

The plight of the Indian labourer in Tea Plantations in foreign countries is also finding expression in the speech of the hero.

"I am an unfortunate wretch and came to escape murder. But many a poor brethern of mine only to save themselves from poverty do not find any benefit at all. There is place and opportunity here to live happily partaking a full meal and be contended. That is the reason why from Gokhale down to Gandhiji had striven for banning the emigration of Indian coolies abroad".[19]

Praising the glory of hand spinning wheel, the heroine expressed: "Fortunately for me I had learnt the art of hand spinning in this continuance through the advice of Gandhiji. My child too had already known the art of spinning work. There was a time when I doubted how the yarn spin by an individual would ever help economically and drive poverty from India. But my husband used to always tell that you do not know the value of the same. Now I realise that their spinning wheel actually helping the spinner economically".[20]

At the end of the drama the evil effects of drinking are enlisted.

The hero regrets and laments as follows: "Due to bad association, I was introduced to drinking and having lost the senses, performed many an act of mean and shameful nature. My beloved wife and sweet child daughter, I had to desert and stand here in the gallows. Oh my God. Though I am sure to perish because of the evil effects of drinking, at least save the rest in the world from this perilous path".

Khaddar Bhakti : In English the title is given as 'Love of Khadder' by the author Pavalar himself. This drama is in 108 pages being accommadated in 5 acts. This drama was brought out in the book form in 1931 and the advertisement for this ran as "A detective national Drama". The introduction for the drama

has the following lines. "On the back ground of the success of the old drama *Triumph of Khaddar* with a few modifications, I have written the story of the dramatic form". Kali N. Ratinam, K. T. Kesavan, Selvamani, Raman Kutti, M. G. Chakrapani, M. G. Ramachandran and others are their then celebrated cine stars who took part in the drama of Pavalar.

In those days to wear foreign garments was considered a mean act and the wearer was treated like a national enemy. That idea was spread amongst masses largely due to the influence of the drama of Pavalar. Those who were wearing silk garments and zaribaid clothes rushed to the platforms where the propaganda used to be held and ask — "give a pair Khaddar clothes and I shall burn exotic things". To that extent the drama had influenced the people.[21]

A few scenes of the drama were objected to by the administrators and the advice of Mahatma was sought in that regard. T. K. Shanmugham had reminisced about that as follows:

"In the drama Khaddar Bhakti a scene was added for displaying the hero on foreign goods. In that scene, it was shown that Police personnel were gathered, charging the volunteers and dispersing the group. The British Administration wanted the troupe to remove only that portion of the drama. For that reason, the drama was stopped, for some time, After some time, Mahatma's advice was sought and on his advice, the scene was altered and the drama continued".[22]

The Chief characters in the drama are: Diwan Bahadur Ramaswamy Mudaliar, his daughter Kamakshi and his nephew Govinda Mudaliar.

Govinda Mudaliar insists that unless Kamakshi not heeding to the words of her father, agreed to wear Khaddar dress alone, he would not love her and marry. He feels to his fiancee Kamakshi "Darling, if you really love me from today, you must abandon the foreign clothes and swear to that effect. I cannot see you in the foreign dress. If any one is to touch you, how I shall be agitated like that I feel as I see you in this dress.[23]

Kamakshi's father Diwan Bahadur was sworn enemy to Khaddar and congress but the daughter under the influence of her lover had wore only Khaddar. As usual the spinning with

the hand had also demonstrated on the stage. Kamakshi wearing the Khaddar dress spins Khaddar yarn and sings in praise of the hand wheel.

> "Rotating the spinning wheel, shall we drive away the hunger and Instead the Nation's Flag and show to the whole the strength and valour of Bharat. Along with the drive away the slavery".

Following the wholesome advice of Mahatma Gandhi which works like a magic.

"Vande Mataram, Allah Hu Akbar — Mahatma Ganhiki Jai" The conversation between Diwan Bahadur Ramaswamy Mudaliar and his nephew Govinda Mudaliar throws much light on the objectives of the justice party a pillar of the British Administration and also that of congress party an organisation working for, freedom.

Diwan Bahadur: "By this non co-operation and satyagraha, only riots and murder alone take place everywhere. Music shall not stand before the sceptre. What can the congressmen do?

Govinda Mudaliar: "Foreigners call us the people of India as Slaves. All of us are born here and hence all became slaves. Does a Slave require a title? By offering you the title "Diwan Bahadur", the administration had labelled you as a *"Special Slave".*

In the end Diwan Bahadur realises the truth and changes his attitude and takes to Khaddar and congress institution. In the marriage of Kamakshi and Govinda Mudaliar only Khaddar loomed large. The bridegroom instructs that those who did not wear Khaddar were not to be admitted into the Pandal and it was carried through.

Adherence to Khaddar looms as the emblem of National spirit. At that time whatever the theme of the drama, Khaddar, Gandhiji's name, opposition to British Raj were introduced into the songs that were sung even though not contextual.

In fact while enacting Silappathikaram — a work of second century B.C, in the 20th century, the dancer Madhavi the mistress of the hero Kovalan, wanted her lover to buy for her a saree with Khaddar with Motilal Nehru's figure featuring a design

in the pattern. Such a song got the appreciation of the audience even though obviously anachromistie.

Even a fallen person through devotion to Khaddar can redeem respect in society was pointed out in the drama of the another Pavalar.

Sundarambal, a mistres of Raghavan, a character in the drama wears Khaddar and devoted herself in the service of the National cause and being followed by volunteers, hallow-out "Vande Mataram. Mahatma Gandhi Ki Jey. Hail Truth. Hail Govinda" and receives Govinda Mudaliar on his release from jail garlanding him with Khaddar one.[24]

This single scene teaches the moral that even a fallen woman can retain her position in society and get honoured.

"Desiya Kodi" (National Flag)

In the freedom struggle of India, the national flag has an important role to play.

In 1909, Mahakavi Subramaniya Bharati composed a song about the beautiful and resplendent Flag of Bharata Mata and exhorted all to foster the flag and protect the same from all dangers to it. He had given a full description of the various nationalities to India who would risk every thing to protect the Flag.

If Bharati gave a song, Pavalar wrote a drama itself for the same.

In 1923, an agitation started at Nagpur. The administration ordered that in selected places, no individuals should proceed holding the National Flag. Against this ban, many defied and courted imprisonment. Many from Tamil Nadu too participated in the Satyagraha. The credit goes to Pavalar for having dramatised the historic incident. Information is not available regarding the drama being published in the form of book.

"The hero in the drama participated in the Nagpur agitation. Throughout the drama there was opposition to British stay in India and it was presented in a humurous vain at the same time arousing the spirit of nationalism among the audience".[25]

It will be of interest to note that even in the drama *Bombay Mail* in the beginning there was a salutation to the three coloured national Flag. The dramas of Pavalar were full of artistic embelishments but devoid rancour.

Pavalar In London

Pavalar had a unique opportunity which an ordinary Tamil Dramatist did not get in those days. In 1923, at London an exhibition was held at Wembley. Pavalar was invited to participate in the dramatic series. At London, the seat of British imperialism, Pavalar staged 2 dramas. "The *Triumph of Khaddar*" and "*National Flag*". This is an indication of the extraordinary strength of will regarding the National spirit.

Desabhakti — A Drama

In the introduction of to the drama "Pathibhakti" Pavalar had written that he wrote a drama called *Desabhakti* at the request of S. M. Sachidanandam Pillai the Proprietor of the Madurai Original Boys Company in 1931. However, in 1934 after the demise of Pavalar, a book by name *Desabhakti* or *Triumpth of Shivaji* was brought out with the note that it was written by S. M. Sachidanandam, Proprietor of Madurai Original Boys Company.

In the epilogue of this book it reads "*Desabhakti* or *Betroyal of Brothers* is a social drama for its reform just like the dramas of "*Governor's Cup*" and "*Punjab Kesari*". The last mentioned two dramas were by Pavalar. The truth of the drama written by Pavalar had been published as if written by Sachidanandam Pillai. The drama was written with a historical background. A line in that is "A golden rule no march for self-rule".[26] This reflects the mental attitude of political climate at that time.

The drama "Shivaji" was written with a purpose to induce political awareness in an indirect way.

"Oh God. Death is nearing me. Just for the sake of criticizing the wrong doings of the Kind I was condemned to capital punishment... What a law and rule. What a justice. What a just government, good... good... Each and every tear drop of mine will certainly see to this elimination of the administration. It

will turn into a fierce storm."[27] This drama was witnessed by the good friend of Pavalar and congress leader Srinivasa Iyengar and was immensely appreciated. His comment was — "What even a thousand politicians could not inspired and enthuse the spirit of Nationalism among the people through their orations, a drama of this type of *Desabhakti* is engendering and it is my strong conviction".

V. Swaminatha Sarma

One of the powerful Tamil writers to Indian Nationalism V. Swaminatha Sarma served as assistant editor in the journals of Thiru Vi. Kalyanasundara Mudaliar's *"Navasakthi"* and *"Desabhaktan"* during the freedom struggle days.

When he was at Rangoon he served as a Editor of a Tamil monthly *Jothi* which was blessed by Pandit Jawaharlal Nehru. He was a stuanch supporter of freedom movement. Besides a good translator and nourished a healthy writing and reporting in the political information. He had to his credit no less than 88 books on different topics. His drama by name "The Hero of Banapuram" was very popular and a landmark in the *preaching* and of patriotism in Tamil Drama. The drama was searialised in *Navasakti* from June 3, 1921 issue onwards.[28] However, there had to be gaps and the work was broughtout in a book for me in 1924.

Regarding the genesis of the idea to write the drama, the author had noticed in the introduction as follows:

"I came across an article in an English monthly about the person who gave a good life to Scotland and he was Robert Bruce. Eventhough I had already read that story in my early school days, yet when I read now in a new context, it attracted and impressed me. The result was the emergence of a work in Tamil based form the story — a drama in short"[29] Robert VIII (1217-1329) fought against England and got freedom for Scotland. He was extradited but under great odds he defeated the British King Edward II at Buckingham in 1314. Constantly fighting against the British Crown he effected a truce in 1328 thereby securing the control and administration over Scotland. The frame story contained the opposition to the Colonial rule and caused the emergence of the drama *The Hero of Banapuram*.

How far this drama was purposeful for nationalistic propaganda might be guaged from the forward offered by Pandit Asalambigai Ammaiyar - a congressite orator and good Tamil Scholar.

She had stated — "suitable to the times, to instil patriotic spirit amongst all, the staging of the drama *The Hero of Banapuram* gives great pleasure to me. In the initial stage itself one can guess the genuine patriotic spirit of the author. The flooding river of freedom flows removing all stones and selfishness and thorns of falsehood, purifying the path on its onwardmarch. And as such the situation the drama of this type will only enthuse and kindle the spirit. Works of this kind are needed to impart nationalistic spirit if said who will ever refute it".[30]

When this drama was serialised in *Navasakthi*, the then congress leader E. V. Ramaswamy Naicker opined that the drama would be banned by the BRITISH Government. His words became true after some days, and the drama was banned.

With a few changes made in the drama, under a new title *Desabhakti* it was enacted by T. K. S. Brothers. Madhurakavi Baskaradas a leading lyricist suggested a few more scenes songs of Bharati success:"When shall the freedom thirst quench itself and the slavish infactnation die out Freedom, Freedom, Freedom. May we all dance singing that the happy freedom has been obtained" were sung amidst the drama.

The life story of Gandhiji from his birth to his participation in the Round Table Conference at London, was sung under the rural setting and music as Villupattu in the midst of the drama.

The songs for the Villupattu were composed by T. K. Shanmugham and N. S. Krishnan. It was N. S. Krishnan who conducted the Villupattu[31] a popular folklore of Tamil Nadu.

The old drama The Hero of Banapuram with a new outfit under the name *Desabhakti* was staged on 19th May 1931. It was the time when Bhagat Singh, Rajguru and Sukhadev were hanged by the British Administration and the emotion was at the height amongst the people. In the drama *Desabhakti* a character by name Valisan was dressed with Bhagat Singh.

T. K. Shanmugam's opinion regarding the inspiration that the drama created amongst the people:

"In the drama on the same pattern of struggle between India and England, a fend ensured between Banapuram and Isanapuram. The dialogue were written in a chaste and inspiring Tamil by the author V. Saminatha Sarma, Valisan was charged under sedition and in the court his speech was of a high class and emotion packed. The speech was as if the Indian patriot had riffed open their hearts and exhibited their patriotic fervour to all".

Valison's part was by S. V. Sahasranamam and he delivered the fiery speeches the audience echoed the sentiment by havling Mahatma Gandhi Ki Jei, Bhagat Sing Ki Jei. These reactions still ring in my ears. In 1942 August struggle this drama inspired many a youngster to plung into the freedom struggle. A specimen of such inspiring dialogues as follows:

"It is fact that I have the utmost attachment and affection to my land of birth. If it is a crime I am prepared to bear any punishment for that. I shall happily face any punishment for being a patriot (desabhimani).... If in the house of body the lamp of desabhakti is not to burn brightly then it is nothing but a darkened house.... I am certain that my crime is nothing but to love my country ... even if I am released after the period of punishment, I shall do the same crime again and again.... But I have been charged not with agitator to the country but only as a sedihoinist and am stand for the same.... Oh motherland I am sacrificing my life for your betterment ... love of country and hanging! ... what a fine combination!.... If there can be a life for each and every hair ending, I shall be glad to sacrifice all the lives for the sake of my country...."

The T. K. S. Brotheres who successfully staged the drama *Desabhkti* had also staged other dramas of patriotic like *Veerapantia Kattabomman* first ever freedom against Britishers, *Umathurai*, *Maruthapandiya Brothers* and other during the British period itself.

When they wanted to stage these dramas at Tirunelveli a ban was classified upon the staging of any drama by the said company. Fortunately at that time the congress Ministry took charge

at the head of Rajaji and it lifted the ban (1937).[32] It can be recollected with Pleasure when the drama *Dêsabhakti* was staged in Dindukkal in 1937 the great leader Kamaraj presided.

Kovai Ayyamuthu

In the coimbatore district who relentlessly persued to spread Gandian politics and Khaddar movement was Ayyamuthu. He was an author, Editor of a journal, poet, cinema producer, dramatist and other activities — all bundled into one. His autobiography helps one to know about him well. Some of his songs were sung by T. K. Shanmugam amidst the staging of Pathibhakti, Bombay Mail and other dramas with guests named T. S. Rajamanickam of Devi Balavinda Sangita Sabha, who was famous for dramas of devotional nature prevailed upon Ayyamuthu to write a drama *Inbasagaram* This historical drama enunciated the opposition aspect to fight through the Gandian Satyagraha way.

An opinion about this drama is — "The play was set in the period of the Pandian Occupation of Sri Lanka and depicted the struggle of the local people to free themselves of by launching a satyagraha symbols with charka and khaddar. It was staged in Madras at the Royal Theatre in 1937. Bulusu Samtamurthy presided over the opening show and complimented Ayyamuthu for introducing nationalistic symbols on the stage. It proved to be a durable drama and was staged 500 times in various forums by 1939".[33]

This drama was staged in the Royal Theatre at Madras continuously for six months.

Ku. Sa. Krishnamurthy

From the younger days, he started acting. He blossemed as a dramatist, music composer, writer and a freedom fighter in days ahead.

His famous drama "Andaman Kaithi — The caption of Andaman was a social reformative one in theme and staged in 1944. In that drama, Krishnamurthy announced about his next drama *Thukkumedai* 'The gallows'. In this drama he had only blended left nationalism and socialism. For some unknown

reason the drama title was changed later to *En Kanikkai* — My tribute. The premier staging of the drama was done Nadippisai Pulavar K. R. Ramasamy's troup in 1947.

"The drama dialogue and scenic producing disclosed the trials and tribulations of the labour class and smelt more of socialistic drama".[34]

The labour leader in the drama on the context of strike spoke — "violence will never give permanent peace. We have to obtain our dues only on the ahimsa way and through discussion with the management" A few labourers got iritated and threw stones. One stone hit the leader on the head and blood oozed out. A song at that juncture was from the background — "The blood spilt by the tyagis (sacrifices) in the land shall become fire with leaping flams. Those who enjoy and rob the riches shall be ripped off their luxury through a revolution".[35]

S. D. Sundaram

The poet Sundaran had taken part in the congress movement even his early days. For participating in the 1942 August movement, he went to jail for ten months. The jail team helped him to become a dramatist. His literary drama during his prison-term was the Poet's dream — Kaviganin Kanavu. That dream was the freedom procurred to the mother land. That dream really become a reality.

In 1944, the sakthi Nataka Saba staged the drama for the first time and consecutively for 150 days it can ran in the same centre. That had produced a stir in Tamil Nadu.

The story of the drama is — A tyrant's atrocities are to be set at rest and a poet's son takes upon himself the responsibility. He is subjected to all kinds of illtreatement including imprisonment. The poet's son exhorted his peril to realise the manners in a subjugated condition and the story of a freed condition. In the speeches of this calibre, the hatred and intolerence towards the continuing British Imperialism in India got reflected. At the end the poet curses that the tyrraned rich should perish. The drama, *Poet's Decam* became very popular with the people and became a national drama. It brought to the play writer the honour of a "National Dramatist".

Tamil Nadu Nadigar Sangam

In 1928 at Madurai the Tamil Nadu Nadigar Sangam was started. The drama artist P. Sarangam and others joined together and started the sangam. The members of the sangam had taken part in the freedom struggle through Satyagraha, Ghero and other activities. Not only in the dramas but also in the actual life, the drama artists had exhibited their zeal and fervour in political activities. Khaddar dress and Kaddar cap became their uniform. They took active interest in spreading the national spirit through songs.

In 1931 at the annual convention of the Drama artists held at Madurai a resolution was passed to help the congress in all affairs by propagating the principles through the dramas.

During the Gandhiji era, almost all artists in whichever charactor they were depicting - whether puranic, ithihasic or historical — songs that contained patriotic spirit national awareness. In spite of the presence of anachronism people used to enjoy them all the same. The national leaders were used to be invited for presiding over and set encomia.

In 1934 Gandhiji visited coimbatore. At that time Nawab Rajamanickkam's Madurai Deva Bath Vinodh Sangita Sabha was putting on boards Nandanar. Rajamanickkam and K. Saranga pani - the humourist actor prevailed upon Gandhiji to witness the drama and bless the actors. Gandhiji saw the drama and write in the visitor's book as follows and signed in Tamil. It is — "I hope that this sabha's activities will prove beneficial to the nation".

Research had been undertaken in different angles regarding the role played by the dramas in the freedom struggle all the world over.

In Russia during the 1917 when the socialist revolution took place in October the father and promoter of the revolution comrade Lenin ordered in that in every village there was a dramatic forum for propagating the views. Even in India the grand old man of the Indian Freedom struggle Dada Bhow Nowroji in his early days had formed a dramatic society at Bombay and was its president for many years continuously.

In Tamil Nadu too the indomitable Satya mu..hy was a keen patran of Tamil Nadu Music and Tamil Dramatic arts and wanted a enriched development for them.

To be brief and precise many of the patriots were drama artists in one kind or other and many of the drama actors were sincere and faithful devotees of their Mother country ready to sacrifice all for the freedom of the Motherland.

NOTES

1. Arya Sabha - A drama in Tamil; A Tamil Pandit; Printed at the Madras Rippon Press, Madras, 1894.
2. Ibid — Chapter I p. 2.
3. Ibid — Chapter I p. 5.
4. Ibid — Chapter I p. 6.
5. Ibid — Chapter II p. 17.
6. Ibid — Chapter IV p. 9.
7. Ibid — Chapter V p. 19.
8. Ibid — Chapter V p. 21.
9. The letters of Subrahmanya Siva — compiled by R. Ramanandan, p. 22, 1983.
10. For the full text refer Pe. Su. Mani's "Veera Murasu — Subramanya Siva", 1984.
11. Madurai Thyagikal Malar — R. Srinivasa Varadan, p. 25.
12. Quoted in the Pe. Su. Mani's above book, p. 84.
13. Sankaradas Swamigal Centenary Souvenir (Tamil), p. 29, 1967.
14. 'Navamani', Tamil Daily — Madras, 15.8.1960.
15. Patibhakti Drama; Introduction page p. 3, 1931.
16. My life as a dramatist — T. K. Shanmugham, p. 75, 1972.
17. My life as a dramatist — T. K. Shanmugham, p. 40, 1972.
18. Patibhakthi — Drama, p. 10, 1931.
19. Patibhakthi — Drama, p. 54, 1931.
20. Patibhakthi — Drama, p. 96-97, 1931.
21. Sankaradas Swamigal Centenary Souvenir (Tamil), p. 29-30, 1967.
22. Radio Talk of T. K. Shanmugham — All India Radio, Madras, 15.6.1966.
23. Triumph of Khaddar — T. K. Krishnasamy Pavalar, p. 27, 1931.
24. Tiiumph of Khaddar T. K. Krishnasamy Pavalar, p. 101, 1931.
25. Sankaradasa Swamigal Centenary Souvenir, Tamil, p. 31, 1967.

26. Desa Bhakthi or Triumph of Shivaji, S. M. Sachidanamdam Pillai p. 1, 1935.
27. Desa Bhakthi or Triumph of Shivaji, S. M. Sachidanamdam Pillai P.75, 1935.
28. Hero of Banapuram — A Tamil Drama, V. Swaminatha Sarma — Introduction, p. III, 1924.
29. Hero of Banapuram — A Tamil Drama, V. Swaminatha Sarma — Introduction p. III, 1924.
30. Hero of Banapuram — A Tamil Drama; V. Swaminatha Sarma — Introduction p. VI, 1924.
31. 'Enathu Nataka Vazhkkai' — T. K. Shanmugham p. 208, 1972.
32. 'Madurai Mudal Chennai Varai' — Reminiscences written by a reputed Dramatist M. M. Chidambaranatham in 'Nadigan Kural' (A monthly organ of the Tamil Dramatists) — September 1965
33. The message bearers — The National Politics and the entertainment — Media in South India — 1880-1945 — S. Theodore Baskaran; p. 39, 1981.
34. Thamizh Nataka Varalaru — Ku. Sa. Krishnamurthy, p. 179, 1979.
35. Thamizh Nataka Varalaru — Ku. Sa. Krishnamurthy, p. 183, 1979.

DRAMATIC MOVEMENTS IN TAMIL

A. N. Perumal

Drama is an art to be performed with cooperative effort and to be developed with collective responsibility and joined endeavour. Developmental changes entered the stage from time to time and various stage techniques adopted on and on to make the dramatic presentation artistically attractive and socially useful.

Effective changes in anything can be enforced with movemental efforts. Notable developments can be seen and marked improvements achieved through cooperative movements. Tamil Drama which was merely singing and dancing on the stage by a group of artistes till the far end of the nineteenth century became modernized and sophisticated only through the powerful efforts of certain Dramatic Movements.

Renaissance of Tamil Drama

After the fall and faction of the later imperial Chola empire, Tamil Drama suffered a lot in its glory and prosperity for lack of soverign support and royal patronage. With limited resources the artistes exposed their dramatic talents through musical plays which were more of songs than of action.

During the later part of nineteenth century western thoughts and practices entered Tamilnadu through English education. Many changes had been made in the art and culture of the country. Men of learning wanted to introduce the form of English Drama into the arena of TamilNadu. Plays from English and Sanskrit were translated into Tamil and staged before the Tamil audience.

By the advent of Parsi and Marati troupes the stage techniques underwent a lot of changes. The arrangement of scenes with the prose dialogues in conversational style were introduced in the place of songs. The artistes paid more importance to action than to musical discourses. With proper dress and decoration the actors appeared on the stage and exposed realities in their action.

Due to the affluence of alien thoughts and dramatic practices, Tamil Drama changed considerably and attained its past glory. Men of insight and learning came forward with dedication to modernize Tamil Drama. By dint of their tireless services Tamil stage saw its efflorescence.

Though Gopalachari and Thindivanam Ramaseami Raju herald the influx of modern form of drama in its varieties by the translation of Merchant of Venice and the creation of Piratapa Chandra Vilasam respectively, the actual efflorance took place only on 1891 A.D. by the prolifie entrance of Pammal Sambanda Mudaliar and Sankaradas Swamigal into the field of Tamil Drama. Then onwards Tamil Drama grew and developed in strides with tremendous speed in proximity with other Indian Dramas.

Sambanda Mudaliar started the famous amature troupe called Suguna Vilasa Sabha in Madras with the hearty cooperation and earnest support of his well educated friends like Srinivasa Aiyangar, Ranga Vadivelu, C. P. Ramaswami Aiyar, Sathiya Murthi, Shanmugam Chettiyar and others who occupied very high positions in Government service. They felt not a bit of reluctance to appear on the stage impresonating dramatic characters.

The participation of such great personalities won fame and earn reputation for Tamil Drama. People began to consider drama as a glorified and dignified art. News reporters turned their eyes towards the stage and papers reserved a few columns for reviews pertaining to drama.

Sambanda Mudaliar wrote plays of various kinds following the pattern of the west. So the Tamil stage which was once a place for puranic presentation began to enact social themes with satirical strictures and comments. Useful materials were served on the stage for the better understanding of the people assembled in the auditorium. The tragedies of life which were abhored once on the stage had been introduced to strengthen the minds of people to face troubles and tribulations of real life.

Sankaradass Swamigal staged plays in accordance to the taste of the common people. He bridged the old and new forms of drama which was willingly accepted by all sorts of people. There

were songs in among prosé dialogues and so the change of form adopted by him did not appear explicable to the tradition oriented audience.

He followed a style very simple which was very common and easily comprehensible to his audience. The way he presented his plays was attractive and the techniques adopted were native. So a homely atmosphere had been preserved before the stage. No doubt as a harbinger of modern Tamil Drama Sankaradas Swanigal had enforced a number of changes in Play-making and staging.

It was in 1918 Professor Sundaram Pillai wrote his immortal verse play Manonmaniyam which was created with great amount of literary eminence. This play inspired many to follow his model. Surys Narayana Sastri also came out with his literary dramatic creation during this period. But the style and diction of his plays were highly pedantic and hardly understandable to the masses.

As a movement the plays of these four stalwarts entered the Tamil World and dynamically modernized Tamil Drama. But for their unstinted and untireing selfless services Tamil Drama could not easily attain a position and stature to be equivated with other Indian Dramas.

National Plays

When India was struggling for its freedom and waged an onslaught against British imperialism the Tamil playwright felt their duty to support for the freedom movement. It is evident that the theatre is a powerful mass media which can easily and effectively Kindle revolusionary feeling among the common people.

In the thirties and forties of the twentieth century dramatists imbued with national fervour enthusiastically came forward with their national spirited plays. They were very powerful to rouse the feelings of the mass to raise their voice of protest against imperial rule and regime.

The most important among the national playwrights were T. P. Krishnaswamy Pavalar, V. Swaninathan sarma and Kovai

C. A. Aiyamuthu. Katar Pakti, Thesa Kodi, Panapurathu Veeran and Inpasakaram were the best among the national plays.

The plays like Kaviyin Kanavu of S. D. Sundaran and Naam Iruvar of P. Neelakantam can also be considered as national plays. When they were staged the whole auditorium seemed to be filled with national spirit and powerful feelings. More than that the whole country reverberated the national spirited songs.

Undoubtedly the national plays took shape as a movement in the Tamil stage. The play wrights and the artistes rendered memorable service for the cause of national freedom which was recorded in the annals of Indian Natioanl History.

Plays of Diravida Munnetrra Kazhagam

The traditional way of life led by the Tamils with false beliefs following certain ritualistic practices had been questioned by the great veteran nationalist E. V. Ramaswamy. He had a great following consisted of valient youngsters talented in art and oratory. With forward thought and onward insights was one of the powerful instruments they had used to achieve their mission.

The plays written by them visited the stage in arrays which were attended in millions and thousands. They made marked changes in the minds of the people. Most of the plays hit hard the old shibboleths and orthodox views. The socially and politically implanted ideals in the plays were accepted most willingly by most of the people and followed without question.

Like a movement the plays spread through out Tamilnadu carring with them the views and principles of Diravida Munnerra Kazhagam started by C. N. Annadurai a strong believer and ardent supporter of the Rationalist Movement. He himself was a good playwriter and took active part in staging his plays as an actor and organiser.

The plays of Annadurai like Ambal Kadaksham, Chandrotayam, Oar Iravu, Putiya Madatipati, Thuli etc., are excellent creations carrying his messages to the people. They are thought provoking.

C. P. Citrarasu wrote Iratta Thadakam, Mathi, Thanka Vilanku, and poorvaal to his share. The play Vazhkkai Vaazhvatarke created and staged by A.V.P. Aecai Tambi called the people to think about their present position and asked them to change for a better future.

Mu. Karunanidhi wonderfully created Naccupoyhai, Manimakudam, vellikkizhamai, poorvaal, Thukku Medai, Kakitappu etc., in stupendus style with powerful expressions to arrest the people to think and rouse them to immediate action in accordance to his instructions.

The political and social ideas incorporated in the plays were very nicely and effectively brought out on the stage by talented artistes like N. S. Krishnan, V. K. Ramaswany, D. V. Narayanaswamy, M. R. Radha and a few others. The stage helped a lot in propagating the views of D.M.K Party and getting governmental powers to it.

Experimental Theatres

A few forms of experimental theatres came to play their roles in Tamilnadu. They aim for social changes through simple forms of theatrical presentations. Experimentation is being made to rejuvinate traditional forms of drama, in the hope of effective presentation of socially useful materials to the common people.

The artistes are not professionals. They mainly aim to make better changes in the minds of ordinary people. Art has less value in them. What they want to convey should reach the people effectively. With less cost try to get much produce.

In Tamilnadu a few troupes are making such experiments. Nijanadaka Iyakkam, Kuttu Pattarai, Veeti Natakam are important among them. What amount of success they will get has yet to be seen. Any way such theatrical forms rose as a movement.

Achievements of Theatrical Movements

Theatrical Movements in Tamilnadu achieved much to be counted as their merit. The effective movement to modernize

Tamil Drama saved it from obscurity and obsenity. What was once left neglected as an art from became respected and was projected as superior and useful.

The national plays and the D. M. K. plays played a great role in changing political situations. Social awareness was brought in among the common people. Theatre has been accepted uniquely as a very powerful mass media which can change even Governments. The history of Tamil Drama may well be proud of such movements on its way of development and progress.

PHILOSOPHICAL INTERPRETATION OF THE TEMPLE ARCHITECTURE

P. R. Narasimhan

Art expresses aesthetic feeling freely. It does not admit any sort of control. But religion acts only in controlled conditions. The conditions are nothing but the rules and regulations postulated by itself. Thus art and religion are diametrically opposed to each other in nature. When religion and art are combined together it flourishes into religious art. Because of their combination they attain stability and dynamism and creates permanent and deeper influence in the minds of the people resulting in eternal peace. The temple architecture is a form of religious art.

The temple, an expression of religious art, has its own philosophical significance. The terms 'alayam', 'kovil' themselves reveal the esoteric meaning. In the term alayam 'a' refers to the atma or soul; and 'laya' refers to the place where it forgets itself in deep concentration. Thus alayam means the place in which the soul concentrates on God in order to unite itself with him. The other term 'kovil' is a combination of two words 'ko' and 'il'. 'ko' means king and 'il' means the dwelling place of the king. As God is the king of all souls, His dwelling place is called 'kovil'. Not only the terms that refer to the temple, but the entire structure has philosophical implications. Before going into the details of the various structures of the temple and their significance it would be better to have an idea of the evolution of the various parts of the temple through the ages.

In ancient times the temples were not built with all the parts and their architectural features as we find them today. Further they were built with perishable materials like bricks, wood, etc. Hence though the Sangam Literature mentions the existence of various temples we do not have any remains of them. The earliest extent temple structures of Tamilnadu are the cave temples of the pallavas. The temple architecture of the Pallava dynasty resolves into two phases and the works of each phase are divided into groups, comprising four groups in total.

The entire rock architecture produced during the reign of Mahendra Varman (610-640 A.D.) and a part of rock architecture produced in his successor Mamalla's period consists of pillared halls or mandapas. Some mandapas have only one cella others have, beside the cellas, one or two pillared halls. In the earlier representations of these cellas, there are neither a pitha for the installation of the image of God nor the presiding deity. In some cellas the pitha is found chiselled adjacent to the back wall. The mandapas were also used as a means of presenting picture of mythological and other subject produced in the plastic manner. The facades of the mandapas show a roll cornice decorated kudu and above this parapet, there are miniature shrines, a long one alternating with a short one.

The pillars of the mandapas show a gradual development. The pillars in the facade of the early carved mandapas show an elementary structure with an immense and heavy brackets as capital and a wooden beam over it as a main feature. Later a roll mounting cornice ornamented at intervals with a motif known as 'kudu' was added. Still later lion figures introduced into the shaft and in the capital. At the final stage the pillar is made to rest on the sedent animals head and the remaining members of the column the fluted and banded shaft (stambham), the refined neck (tadi), the elegant curves of the 'melon' capital (kumbha), and its lotus form (idaie), above with its wide abacus (palagai) are all so united as to produce the Pallava order of marked property and stability.

The other type of rock architecture of Mamalla is a series of monolithi temples or rathas. A ratha is in reality a car or chariot for the conveyance of the image of the deity during processions. The ratha is the exact copy chiselled in granite of certain structural prototype. It has an inner shrine to house the image and above this is a small tower. The tower exhibit the architectural elements like salas, kutas and kodikkarukku and and ornamental motif called kudu with the face of a heavenly musician inside it. The garbhagraha walls of the ratha are adorned with the fine quality of the sculptures. The rock architecture of the cave temples and rathas can be said as the sculptures of the building architecture. While the cave temples are chiselled inside the rock, the rathas are chiselled ones both inside and outside the rock.

The works of the second phase of the architecture of the Pallavas belong to Rajasimha (690-800 A.D.) and Nandivarman (800 to 900 A.D.). The structural temples, for the first time were built in their period. In the structural temples erected in this period besides the lofty pyramidal vimana of many storeys over the garbhagrha, the sub-shrines, the ardhamandapa, the nandimandapa, the walls of enclosure and the embryonic gopura were well established. The lions forming the lower part of the shafts are now found rearing instead of seated. The temple architecture of this period shows certain striking features. For instance, the deities to be installed in the garbhagraha, ardhamandapa and devakostas are determined. The pranala, the outlet for the anointed water found a place on the north wall of the garbhagrha.

In the structural temples built during the first Pandyan empire there were garbhagrha, ardhamandapa and maha mandapa. The Pandyas of this period introduced the elements of worship for Surya, Subramanya, Korravai, Vinayaka, Jesta devi and other gods. The special feature of this period is that the temples were built first with bricks and later converted into stone structures.

In the early Chola temples built during the 9th and the 10th centuries, though some Pallava features are observable, there is a marked change in the method of architectural treatment. The walls of the shrine are left plain without any sculptures. Instead the wall surfaces of the vimana came to be decorated with full length figures installed in recesses. Instead of the lion motif, the figures of earth-spirits or raksasas appeared as decorative element. The pillars and pilasters are converted into abstract conventional mouldings. In the capital, a neck moulding (padmabandham) at the joint to the shaft and a form of vessel (kalasa) to the lower part of the capital have been added. In the abacus, the planks (palagai) is much expanded to combine with a flower shape (idaie) beneath. In the temples of the later Chola style, the vimana became much larger with all its parts like base, towering body, domical finial and stupi. The temple plan consisted of pillared portico, Nandi pavilion, assembly hall, all aligned in the centre of a spacious walled enclosure. Kudu is represented without the heavenly musician. In the Chola style

the architecture of the South may be said to have attained its culmination.

In the later Pandya period, instead of the vimana or the divine and sacred body of the temple, the entrance gateways or gopurams became the centre of architectural activities. The reason for the change of objective was that of sentiment. The temples of religious antiquity are of marked sanctity because enshrined within them were images of deep and last veneration. Hence they remained untouched. But the religious emotion found expression in exalting in their environment, surrounding them by high walls to symphasize their sanctity and making the entrances to the enclosures into the gateways of imposing size and rich appearance. The result of this change gave the temple an appearance of fortress, as the outer scheme consists of a series of concentric walls enclosing open courtyards or prakarams and approached through high watch tower (gopuram). The enclosure walls were plain structures, while the tall gateways were made architectural productions. In the surface treatment sides the gopurams are of two classes. In one type the sloping sides are relatively straight and rigid in their contours and the decoration of this variety is usually architectural in character consisting of pillars and pilasters. In the other type of gopuram the sloping sides are curved and concave and its surface treatment is of figure-subjects in a bewildering manner. In the pillar sculpture the idaie was given a scolloped edge, thus presenting it with a foliated appearance. The podikai of the bracket has been converted into a moulded pendent or drop. The thickness of the palagai is also elaborated.

During the Vijayanagar period the increase and elaboration of the temple ceremonies brought about a corresponding elaboration in the temple system like separate shrines, pillared halls, pavilions and other annexes, each having its special purpose. The Amman shrine is one of such subsidiary temple usually situated to the north west of the main building and slightly behind it. Kalyana mandapa is another important building placed towards the left and front of the east entrance. This is the more ornate structure in the entire group.

Another important feature of this style is the varieties of pillars. In one type of pillar the shaft becomes merely a central

core for the attachment of involved group of statuary of heroic size of a furiously rearing horse, rampant hippograph or raised animal of supernatural kind. The second type of pillar shows encircling the central column a cluster of miniature pillars. In the third type of pillar the shaft is composed of a series of small scale shrines copied from the original. All the type of pillars have ornamental brackets. The pendant below the bracket was elaborated into a volute terminating in an inverted lotus bud.

The architectural scheme of the temple almost attained a perfection during the Nayak period. In this period the process of enlargement of the temple plan proceeded with the expansion of enclosing the main shrine within a spacious flat roofed structure with the object of protecting the original shrine and to emphasize its sacred character. Within this court there grew up pillared aisles and other interior arrangements, the entrance to the whole being through a small gopuram in front. Then the covered court itself became contained within another structure of the same type. To this court there were originally two entrances, East and West, each with a gopuram larger than the last. The next step is to enclose the entire structure within a rectangle by means of high boundary walls forming the prakaras. There were also two entrances, east and west, each with a gopuram. The eastern gopuram was a larger one as it was the principal doorway. Within the prakarams, structures like pillared halls, subsidiary shrines and semi-religious buildings like granaries, etc. were erected. Another prakaram was also added with four entrances, one on each side, and each consisting of a gopuram greater than the previous one. In this courtyard the hypostyle hall of a thousand pillars and a square tank for ablutions were erected. The Nayak period together with the Vijayanagara art were considered as the period of gopurams due to their artistic merit.

The other artistic element in the temple architecture of the Nayak period was the pillars. The pillars are of four kinds. They are the pillars consisting of a square moulded and patterned; pillars with the rampant dragon; pillars with the figure, usually a deity; and the pillar with portrait, often of the donor or of his family.

The foregoing discussion on the evolution of the various parts of the temple architecture illustrates how from the single piece

structure, the temple building reached its climax both in the principal parts and other enlargements and decorative features. Turning to the philosophical interpretation of the temple structure, it has to be started with the reasons for the construction of them. The temples have been built for various reasons. Some temples were built in honour of the great heroic personalities who led a divine life and around whom the puranic and epic stories were construed. Majority of the temples were built as an expression of devotion to God. Others were eracted for the welfare of the people. Still some others were caused to commemorate the victories of the rulers. For whatever reasons the temples might have been built, they serve the purpose of performing public worship for the welfare of all or which is termed as parartha puja. Though temple worship is congregational in nature, the individuals offer their prayer and worship to God both for material benefits and spiritual salvation. The latter is the aim both of religion and philosophy. Prayer and worship are the forms of bhakti marga which includes the kainkarya or service and bhakti marga and karma marga are the two means for the salvation of souls or the attainment of mukti, moksa which is variously stated as self realization, God-realization, communion with God, etc.

The temple has varied structures. In the beginnings the principal part of the temple namely the upper pyramidal portion called sikhara and the lower small and generally dark chamber for the reception of the divine symbol known as garbhagrha constituted the temple. Both the parts together are called vimana. But some mistake the vimana as indicating the portion above the garbhagrha. The vimana or the temple consists of six divisions vertically. They are from the base adhistana, bitti, prasthara, giriva, sikhara and stupi. These divisions correspond to the parts of a man with his rufted hair. The hip portion corresponds to the adhistana, the body to the bitti, the shoulder to the prasthara, the neck to the giriva, the head to the kalasa and the tufted have to the stupi. The temple axially contains the garbhagrha, antarala, ardhamandapa, maha mandapa and the gopura. While the garbhagraha corresponds to the head of a lying man, the antarala corresponds to the neck, the ardhamandapa to the chest, the mahamandapa to the abdoman and the gopura to the feet. Thus there is a general

correspondence between human body and the temple or the microcosm and the macrocosm. There are many references about their correspondence in the divine literature. For instance Appar in his hymn "kayame koyilaga" says that the body itself is the temple, the subjugated mind is the servant there, speech is holiness and love itself is the offering of ghee, milk and water. Thus the human body is considered to be a temple in which the soul is the supreme divine being. The stone structure is just the replica of 'nadamadum koil' or the human body.

The garbhagrha is the holy dwelling place of the Supreme. Though the Supreme is omnipresent, he is considered as housed in the cella for the devotees. The garbhagrha itself is called suksma Linga. The stone symbol of the divinity Linga or Sadasiva is entrusted with divine powers by means of adhistana sakti or installation of powers. Hence the divine symbol in the dark chamber is treated on par with the ultimate reality, absolute of philosophy. The antalara or idainali is just a doorway to the garbhagrha. The ardhamandapa which is usually of the same size to that of the garbhagrha is a semi religious in character. Generally this is used to keep the materials of worship. A little later in some temples after the introduction of the secular type of rituals the ardhamandapa was converted into the place where either the utsavamurtis or festival deities are installed. In some other temples, the Amman is housed in the ardhamandapa if it had no separate shrines. The utsavamurtis are of considerable importance since they symbolise the philosophical idea that if the soul advances one step towards God. God comes closer to the soul by two steps through their procession along the streets.

The mahamandapa or mukha mandapa or Navaranga mandapa if it is a newly added one is the portico where the devotees stand and offer their prayers. The devotees reach this place after going round the prakarams, etc. This corresponds to the saiva siddhantic idea that the souls after going through several disciplines get nearer to the Lord which is termed as samipya in the spiritual discipline. The decorations and divinities in bas-relief in the recesses and other semi-divine spirits help the souls to merge themselves in deep and pious states.

Among the subsidiary structures the gopurams stand next for consideration due to their huge and imposing structures. The gopura signifies the sthula linga or gross linga, while the Sival-inga in the garbhagrha signifies the suksma or subtle linga. The sight of the gopura is considered as the sight of the foot of the Lord. Saints refer to it as 'brahma randhra madhya kapala dhvara'. This architectural piece consists of terracotta figures of principal deities in various forms. Besides the figures of human devotees, demons, animals, trees adore it. Thus it also represents a microcosm. In certain temples there are dancing figures in different bharathanatya poses. This symbolises that dance is also a form of worship to the Lord. Lord Nataraja Himself is a cosmic dancer. When one enters through the gateways of the gopuram, he should renounce all the worldly bindings as it is the microcosm. This implies that in order to lean towards God, one should get out of the world, its objects and their enjoyment which is a pre-requisite for the spiritual discipline.

The next architectural piece that requires consideration is the dhvaja stambha. It faces the mula linga and is located outside the principal shrine, most probably in the outermost prakara near the main gopura. The Dhvaja stambha is called the karana linga. Thus it represents the Lord in a way. The Dhvaja stambha is in three parts. The pedestal with a square bottom and with a octogonal column, the staff, and the tappering upper portion with three horizontal planks. The base represent, Brahma, the octogonal, Visnu and the circular Rudra or Atma, Vidya and Siva tatvas. There are six rings in the post and these represent the six cakras or six adharas. The flag with the inscribed visabha or bull is the individual endowed with the three impurities — anava, karma and maya. The hoisting of the flag signifies the raising of the individual through meditation on the six adharas towards the Lord. The rope is the power anugraha sakti of the Lord that helps the individual in its attempt to evolve from the mundana level to divinity.

Adjacent to the Dhvaja-stambha is the palipitha, a small architectural piece in the temple in the same line. The pali pitha is accepted as the bhadra linga. The individual after renouncing the thought of the material world by entering into the gopura, has to destroy his anavamala or egoity here. The term pali means destruction. Hence it symbolises the destruction of ahamkara by the individual soul before proceeding further.

The Nandi pavilion lies on the same line and adjacent to the palipitha Nandi symbolises the individual soul. It is also facing the Lord yearning the grace of the Lord to attain mukti. According to Saiva tradition the soul is of the nature of attaching itself to the object with which it is associated. The soul which is hitherto connected with the world has severed that connection and tries to unite with God. This longing of the soul is represented in Nandi sculpture housed in that pavilion.

After attaining such a mood the individual goes around the ambulatory passage or pradakshana patha or prakaras. The prakaras symbolise the various bodies of the soul provided by maya or mula prakṛti. Generally there will be one prakara in smaller temples. That symbolise the physical body as such if there are three prakarams they are treated as representing the Karana, suksma and sthula sariras (causal, subtle and gross bodies). If there are five prakaras then they correspond to the pancakosas namely anandamaya, vijnaramaya, manomaya, pranamaya and annamaya kosas starting from the innermost prakara. Suppose there are seven prakaras, they may be said to signify the five vidya tattavas kala, niyati, kala, raga and vidya which emerge from the suddha asuddha maya and the purusa tattva. By going round the prakarâms the individual soul relinquishes its identity with the bodies or kosas or tattvas.

In the innermost prakara there are subsidiary shrines for the parivara devatas. The architectural treatment in these subsidiary shrines will resemble the mainshrine. These small shrines together with their deities signify the fact that while the presiding deity descends to the mundane plane, his accessories will also accompany Him. For instance when Lord vishnu was born as Rama, His consort, His Sankha, Chakra and bed Adisesha came to the earth as Sita and His brothers. The parivara devatas in a sense may be said as the agencies that help the soul in achieving its goal. The Amman shrine situated to the north west of the main building is an architectural imitation of the principal shrine excepting the forms of the Amman figures both in the recesses and in the viamana. The amman represents the power, grace or sakti of the Lord. Though it is impossible to separate the Lord and His power it has become necessary to represent the grace of the Lord separately because of the ritualistic aspect of the temple. According to Hindu religion a male is not

entitled to perform any vedic ritual if he has no wife. Due to the introduction of the festivals, the amman shrine had to be constructed to house the personification of the sakti of the Lord. The human beings are not satisfied with the spiritual plane. They endow all the human characteristics and samskaras on their beloved Lord and His sakti. During festive occassions they even conduct divine marriage invariably. To celebrate this divine marriage the kalyana mandapa was erected. This building is the most ornate and beautiful work of art in the temple. Just as the human dwellings are decorated during the wedding ceremony, the kalyana mandapa is found decorated with utmost artistic skill.

The other pillared halls like Nrtya mandapa, 1000 pillared hall in the temples serve the purpose of performing dance programmes, religious discourses in order to keep the atmosphere pious and holy. In some temples the Nrtya mandapa is that pavilian in which Lord Nataraja is housed. In consenance with the dance of the Lord, the architecture of this building will exhibit similar characteristics. This mandapa some way or other signify pancakrtyas srsti, sthiti, samhara, trodhana and anugraha represented in the dance of the Lord.

The temple tank erected during the last phase of the temple architecture indicates the necessity of being pure in thought, word and deed in the pursuit of spiritual discipline. Similarly the anapana mandapa represent, the pure nature of the God through the performance of the holy anointment.

The pillars of various kinds with all their intricate features though help in determining the period in which the temples were built, have their own significance. For example the musical pillars symbolise the nada tattva from which all the other tattvas are evolved. It also represents the music as a form of worship of the Lord.

In general the intricate relationship between the three eternal entities, namely God, soul and bonds, and the ways by which the bonds are removed by the grace of the Lord are symbolised in the different parts of the temple with specific shapes. The proper understanding of the philosophical interpretation provides the basis for further concentration and meditation for the general devotees, while the sensitive is enabled to understand God and its abode in its full significance, in its spiritual tattvas.

The above considerations reveal the fact that the underlying concept of the temple was spiritual but not architectural. The temples engender religious emotions in the mind of the devotee. He was first confronted by the majestic entrance towers which. fills him with awe and then lead on by a progressive abasement from one hall to another, each smaller and dimmer than the last, until, he finds himself reduced to infinite simal nothingness before the mystery of the darkened shrine into the holy of holies and in the presence of God Himself.

To conclude for the Indian mind the architectural form does not exist except as a creation of the spirit and draws all its meaning and value from the spirit. Every line, arrangement of form, colour, shape, posture, every physical suggestion, however many, crowded opulent they may be, is first and last a suggestion, very often a symbol which is in its main function a support for a spiritual emotion, idea, image that goes beyond itself to the more powerful sensible reality of the spirit. In this respect the temple, to whatever godhead it may be built, is in its in most reality an alter raised to the divine self, a house of the cosmic spirit, an appeal and aspiration to the Infinite.

BIBLIOGRAPHY.

1. James Furgussen — History of Indian and Eastern Architecture, Munshiram Manoharlal, New Delhi, 1972.
2. Percy Brown — Indian Architecture (Islamic Period) Taraporevalas Treasure House of Book, Bombay, 1968.
3. Radhakrishnan. S., History of Philosophy, Eastern and Western, George Allen & Union Ltd., London, 1967.
4. சொக்கலிங்கம். ஆ., ஆலயங்களின் உட்பொருள் விளக்கம், கழக வெளியீடு, சென்னை, 1968.
5. நாகசாமி. இரா., & சந்திரமூர்த்தி. மா., தமிழகக் கோயில் கலைகள் தொல் பொருள் ஆய்வுத்துறை, தமிழ்நாடு அரசு, 1973.
6. வெங்கட்ராமன். ஆர்., இந்தியக் கோவில் கட்டிடக்கலை வரலாறு, என்னெஸ் பப்ளிகேஷன்ஸ், மதுரை, 1983.

தஞ்சை
ராஜராஜீஸ்வரத்துப் புதிய
நாட்டிய சிற்பங்கள்

வி. தெய்வ நாயகம்

பி. வடிவுதேவி

மாமன்னன் இராசராசனது ஆட்சிக் காலத்திய சோழப் பேரரசின் பெருவிளக்கமெனத் தஞ்சை ராஜராஜீஸ்வரம் விளங்குகிறது. இப்பேரரசன் கட்டடக்கலை, சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை முதலிய படைப்புக் கலைகளிடம் கொண் டிருந்த பெரும் ஈடுபாட்டின் வாழ்வியல் இலக்கமாக இக் கோவில் இலங்குகிறது. இவ்வரசன் இக்கலைகளின் மேன் மைக்கு அளித்த பெரும் கொடை வழியே இத்தகு கலை களின் நிலைக்களனென இப்பெருங்கோயில் திகழ்கிறது. அத்தகு கலைகளுள் நாட்டியமும் இசையும் பெரும் வரவேற் பினைப் பெற்றிருக்கின்றன.

இக்கோயில் விதானத்தின் அடித்தளத்தில் (இறையகத் தின்மேலாக) காணக்கூடிய தாண்டவச் சிற்பங்களும், உண்ணாழிகையில் காணப்படும் நடனக் காட்சிகளும் இக் கோயிலில் இப்பேரரசன் காலத்தில் நாட்டியக் கலை பெற் றிருந்த முதன்மை நிலையினை விளக்குவனவாக உள்ளன. இக்கோயிலின் அடிப்படைக் கட்டுமானக் கல்வெட்டுக்கள் நாட்டியத்தினை இராசராசன் போற்றிய பெருந்திறத்தினைப் புலப்படுத்துவனவாக உள்ளன. எனவேதான் அவனை **நிருத்த வினோதன்** என அவை சுட்டுகின்றன. நாட்டியத் தில் இம்மன்னன் கொண்டிருந்த பெரும் ஈடுபாட்டின் ஓர் அடையாளமாக அளவீடுகளுக்குக் கூட இம்மன்னன் 'ஆடல் வல்லான்' என்று பெயரீடு செய்துள்ளான். பண்ணிசை பாடியோர்க்கும், இசைக் கருவிகளை இயக்கியோருக்கும் நாட்டியமாடிய 400 தளிச்சேரி பெண்டுகளுக்கும் நிலக் கொடையும், வாழ்விடக் கொடையும் அளித்துச் சிறப்பித்து, அக்கலைகளை இப்பெருங்கோயிலினுள் செழித்து வளரச் செய்த இப்பேரரசனின் செம்மையினை இக்கோயிற் கல் வெட்டுக்கள் நன்கு விளக்குகின்றன. பூசனைக் காலங்களில் இவ்வாடல் தொழில் இன்றியமையாத நிகழ்வு பெற்று,

இறைவழிபாட்டில் இடம் பெற்றிருக்கின்றது. சிவபெரு மான் கலைகளின் தோற்றமுதலாகவும் புனிதனாகவும் சைவ சமயத்துள் கருதப்பட்டிருக்கின்றான். ஆதலின் இத்தகு படைப்புக் கலைகள் அனைத்தும் இறைவனது திருமுன் னாகவே அவனுக்கு அர்ப்பணம் செய்வதாக அமைந்தன. அடியார்களை உய்விப்பதாகவும் உய்விக்கும் இலக்குடன் மகிழ்வு படுத்துவதாகவும் இத்தகு கலைகள் வடிவம் பெற் றுள்ளன. இந்த உணர்வு நிலையே கோயில் வழிபாட்டி னுள் ஆடற்கலையையும் பாடற்கலையையும் இணைத்ததன் நோக்கம் எனக் கருதலாகும். அதனால்தான் இக்கலைஞர் களுக்கு இராசராசன் பெருங்கொடையினை அளித்துப் புரந்திருக்கின்றான். தமது புரத்தலை ஆவணப்படுத்தியிருக் கின்றான். அத்தளிச்சேரிப் பெண்டுகள் வாழ்வதற்காக உரிய வசதிகளோடு கூடிய வீடுகள் அமைந்த இரு நெடுந் தெருக்களையும் அமைத்திருக்கின்றான்.

தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் நிகழ்த்தப்பெற்ற ஆடல் களுக்கு உரியதாக ஆடல் அரங்குகள் சிறப்புற அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. இப்பொழுது காணப்படும் முக மண்டபம் (நாயக்கர்கள் கால வேலைப்பாடு அமைந்த தூண்கள் மற் றும் கூரை யுடன் கூடிய அமைப்பு) இராசராசனுடைய காலத் தில் இசைக் கலைஞர்களும் இசைக் கருவிகளை இயக்குபவ ரும் இருந்து பண்ணையும், பாடலையும், இசையையும் வழங்கிய வாத்திய மண்டபமாகத்திகழ்ந்து ஆடற்கலைஞர்க்கு உதவி யுள்ளது. வாத்திய மண்டபத்தை அடுத்துக் காணப்படு கின்ற நிருத்த மண்டபத்தின் தெற்கு மற்றும் வடக்குச் சிறகு களில் 3 அடி அளவில் உயர்ந்து காணப்படும் நீண்ட மேடை அமைப்பு அக்காலத்திய நடன அரங்கத்தின் அமைப் பென கருதத்தக்கனவாக உள்ளன. இம்மேடைகளின் மீது அத்தளிச்சேரிப் பெண்டுகள் நிகழ்த்திய ஆடலையும் பாடலை யும் அக்காலத்திய பெருந்தரத்தார், சிறுந்தரத்தார், மற்றும் பொதுமக்கள் திருச்சுற்றிலும் நடைகளிலும் நின்று இருந்து கண்டு மகிழ்ந்திருக்கலாம். வாத்திய நிருத்த மண்டபங்கள் இரண்டும் இராசராசனுடைய காலத்தில் மேற்கூரையின்றி இருந்தனவாதல் வேண்டும்.

இவ்வாறு ஆடற்கலைக்கு அழகூட்டிய இத்தளிச்சேரிப் பெண்டுகளின் நடனக் காட்சிகள் இக்கோயிலினுள எங்கே னும் சிற்பக்காட்சிகளாக இடம் பெற்றுள்ளனவா? இந் நோக்கில் அமைந்த தேடலின் பொழுது சண்டேஸ்வரர் கோயிலின் இருபுற வாயின் முகப்புச் சுவரில் அமைந்த

நாட்டியப் பெண்கள் ஆடும் பத்து ஆடற் காட்சிகள் புலனாயின. இச்சிற்பங்களைப் பற்றிய நோக்கோ அல்லது விளக்கங்களோ இதுவரையில் இடம் பெறவில்லை. ஆதலின் இவ்வாடற்காட்சிகளை விளக்க முறையில் ஆய்வ தற்கு இக்கட்டுரை முயல்கிறது.

இக்கோயிலில் அமைந்த ஆடற்காட்சிகளை இதுவரை ஆய்ந்த ஆய்வாளர் அனைவரும் பேரரசன் இராசராசன் படைத்தளித்த ஒப்புயர்வற்ற தாண்டவச் சிற்பங்களையே நோக்கி ஆய்ந்துள்ளார்கள். அவ்வாய்வாளர்களின் நோக்கி னின்றும் மாறுபட்ட கோணத்தில் அத்தாண்டவச் சிற்பங் களை இக்கட்டுரை நோக்குகிறது. இம்மாறுபட்ட கோணம் சண்டேஸ்வரர் கோயிலில் காணலாகும் ஆடல் மகளிரின் ஆடற்காட்சிகளை நுணுகி ஆய்வதற்கு வாய்ப்பளிப்பதாக அமைகிறது. தாண்டவச் சிற்பங்கள் (கரணங்கள்) அனைத் தும் ஆதிதளத்தின் உண்ணாழிகையில் இடம் பெற்றுள்ளன. 'தாண்டவம்' என்ற சொல் 'நிருத்தம்' என்ற சொல்லின் மறு சொல்லாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சிவனார் அருளிய வண்ணம் அவரது ஏவலர் 'தண்டு' என்பார் பரத முனிக்கு அருளிச் செய்த கலை ஆதலின் அவர் பெயரால் 'தண்டுவம்' என்ற சொல் வழங்கி மருவித் தாண்டவம் என வழங்கலாயிற்று என்பர். இத்தாண்டவ நிலைகளை 108 ஆக வகுத்துரைப்பர். இதன் அருமை கருதி நாட்டிய சாஸ்திரம் என்ற முதனூல் 'தாண்டவ இலக்கணம்' என்ற தலைப்பில் விளக்கமான இயலைத் தன்னுள் கொண் டுள்ளது. இக்கோயிலிலுள்ள கரணச் சிற்பங்கள் முழுமை யுறாமல் (108) குறையுடையனவாக 81 என்ற அளவில் 'தலபுஷ்பபுடம்' முதலாக எண்பத்தோராவது கரணமாகிய 'சாப்பிதம்' வரையில் காணப் பெறுகின்றன. எஞ்சிய கரணங்களுக்கான வடிவாக்கம் பெறாத கல்முகப்புக்கள் உள்ளன. அவற்றையும் சேர்த்து எண்ண 108 என்ற எண்ணிக்கை முழுமையுறுகிறது. எண்ணிக்கையில் குறைந்து வடிவாக்கத்தைப் பெற்று இருந்தாலும் நாட்டியக் கலைக்கு இன்றியமையாத சான்றென இச்சிற்பங்கள் விளங்குகின் றன. தலைப்புக் குறிப்புகளுடன் விளங்குகின்ற சிதம்பரம் கோயில் கோபுரத்து நாட்டியக் காட்சிகளின் முன்னோடி யாகத் திகழ்வது இத்தாண்டவச் சிற்பங்கள் எனலாம். இத்தாண்டவக் கரணங்களை ஆடற்கலை நாயகனாம் சிவனே ஆடுவதாக அமைத்துள்ளமை இதன் தனிச் சிறப் பாகும். அண்ட வெளியின் இயக்கமே இவ்வாடலின் இயக்கம் எனலாம். அவ்வகையில் அண்ட வெளி ஆடுகளம்

ஆதலின் ஒழுங்குடன் கூடிய அடிப்படை இயக்கச் சக்தி இந்நடனத்தில் வேராக விளங்குகிறது, ஆதலின் நடேசர் நான்கு கரங்கள் உடையவராக இரு கால்களுடன் படைக்கப் பட்டுள்ளார். பின்னிரு கரங்களுள் வலக்கரம் தமருகத்தை யும், இடக்கரம் மானையும் தாங்குவனவாகவும் முன்னிரு கரங்களும் பல்வேறு நிலைகளில் எழில் மற்றும் தொழில் கரங்களாக இயக்கம் செய்வனவாகவும் காணப்படுகின்றன. சிவபூத கணங்கள் பல்வேறு இசைக் கருவிகளை (தாளம், மத்தளம்) இயக்குவனவாகத் துணை புரிகின்றன. அக்காலத் தில் அரசனும் அரச குடும்பத்தினரும் உயர் அதிகாரிகளும் மட்டுமே செல்லக் கூடிய பெரிய கோயிலின் கருவறைக்கு மேலான விமான அடுக்கின் முதல் தளமாகிய ஆதிதளத்தின் திருச்சுற்றில் நடராசரே ஆடுவதாக அமைந்திருக்கக்கூடிய இத்தாண்டவச் சிற்பங்கள் அங்கே இடம் பெற்றிருக்க வேண்டிய இன்றியமையாமை என்ன? என்ற இவ்வினா விற்கு முதற்காரணமாகப் புனிதத்தன்மையினையும், தெய்வீ கத்தையும் இச்சிற்பங்களோடு இணைத்து நோக்கலாம். கலையும், மதமும் இணைந்து உருவாக்கம் பெறுவது இந்தியக் கலைகளின் சிறப்புக் கூறு ஆதலின் அம்முறை யினை இச்சிற்பங்களோடு இணைத்து நோக்கலாம். படைப் பின் சுழற்சியும், அழிவுகளின் தொடர்ச்சியும் ஒன்றடுத்து ஒன்று நிகழ்ந்து வருவதன் உணர்த்து பொருள் உருவாக்க மென 'சிவக்கூத்து' (வீழ்ச்சி எழுச்சி) அமைகிறது. இவ் வமைவு இந்நாட்டியக் கரணச் சிற்பங்களில் காணப்பட வேண்டிய 'தொனி' எனலாம். மேலும் இத் தாண்டவக் கரணங்களுள் பெண்களால் ஆடுவதற்கு அமையாத சில இயக்கங்களும் காணப்படுகின்றன. எனவேதான் சிவபெரு மானே ஆடுவதாக இக்காட்சிகள் அனைத்தும் வடிக்கப் பெற்றிருக்கின்றன. இக்கருத்தின் அடிப்படையினை உணர்த் துதாக நம்முடைய புராணங்கள் காளியும், சிவனாரும் போட்டியிட்டு ஆடிய நிலையைப் புகல்கின்றன. சிவனார் ஆடிய ஊர்த்துவ தாண்டவத்தினைக் காளி ஆட அமை யாமல் தோல்வியுற்றாள். தோல்வியைத் தழுவவ தாயினும் கூட பெண்மைக்கு மீறிய ஆடல் இயக்கங்களைச் செய்வதற் குத் துணியாத காளியின் மென்மை இந்தியப் பெண்மையின் ஓர் அடையாளம் எனலாம். இரண்டாவதாக இத்தாண் டவச் சிற்பங்களை இராசராசன் காலத்தில் அவனால் நிகழ்த்தப் பெற்ற ''ஆடல் ஒழுங்குகளின்'' அடிப்படை விதிகள் என்று கூடக் கொள்ளலாம். ஏனெனில் இராச ராசன் தன்னுடைய ஆட்சிப்பரப்பின் பல்வேறு பட்ட பகுதி

யினின்றும் தஞ்சைப் பெரிய கோயிற்கு அழைத்துத் தஞ்சை யில் குடியமர்த்திய ஆடற்கலை விறலியராகிய 400 தளிச் சேரிப் பெண்டுகளும் பல்வேறு திறன்களில் ஆடல்களைப் பயின்று பயிற்றியவராதல் வேண்டும். அவ்வழி ஆடல் முறையும், திறமும், வடிவமும், நுதல் பொருளும், தாளமும் பல்வகைப்பட்டு இருந்திருத்தல் வேண்டும். அவற்றையெல் லாம் ஒருமுகப்படுத்திச் சிறந்த வடிவத்தினை உருவாக்கம் செய்கின்ற ஒரு முயற்சியின் அடிப்படையாக இத்தாண்டவச் சிற்பங்களின் அருமையினை உணரமுடிகின்றது. முன்னர் விளங்கி பல்வகைக் கூத்துக்களின் வடிவங்களும், தாண்ட வங்களும், நடனங்களும் தம்முள் சிறந்தனவற்றை ஒன்றுடன் ஒன்று கலந்து ஒரு செவ்விய நாட்டிய வடிவம் பெற்ற பெருஞ்செயலே இராசராசனுடைய முயற்சியினால் தோன்றி யிருக்க வேண்டும் என்று உணர முடிகிறது. எனவேதான் சிவனார் ஆடுவதாக இருக்கக் கூடிய இத்தாண்டவச் சிற்பங் கள் அனைத்தும் ஆதிதளத்தின் இருண்ட உண்ணாழிகையில் கருவறைக்கும் மேலான புனிதமான இடத்தில் இடம்படுத்தப் பெற்றிருக்கின்றன. ஆதலின் இந்நூற்றெட்டுக் கரணங்களை ஆடற் கலைக்கு இராசராசன் அமைத்துக் கொடுத்த ''மறை'' எனக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

இவ்வாறு ஊகிக்கப்பட்டுள்ள இவ்வுண்மைகள் அனைத் தும் பொது மக்களுக்குரிய நாட்டிய வடிவங்கள் எனக் கொள்ள முடியாது. ஒருக்கால் இவைகள் அக்கால வழக்கத் திற்கு ஏற்ப அமைந்திருந்த 'வேத்தியல்' ஆடல் வடிவங்கள் எனக் கொள்ளலாம். அவ்வாறாயின் பொது மக்களுக் குரியதாக விளங்கிய ஆடற்கலையின் வடிவாக்கங்கள் ஏதேனும் உள்ளனவா? அதாவது ''பொதுவியல்'' சிற்பங் கள் ஏதேனும் உள்ளனவா என்ற நிலையிலேயே சண்டேஸ் வரர் கோயிலில் காணப்படும் பெண் ஆடற் சிற்பங்கள் நம் புலத்தினை எட்டுகின்றன.

சிவன் கோயிலில் சண்டேஸ்வரர் சந்நிதி அமைவது தமிழகத்தின் தனி மரபாகும். சிவபூசையின் பலன் சண்டேஸ் வரரை வழிபடுவதாலே கிட்டும் என்பது சைவசமயம். பெரிய கோயில் என்ற வழக்கிற்கேற்ப சண்டேஸ்வரருக்கு என ஒரு பெரும் கோயிலை — தனிக் கோயிலை அமைத்துக் கொடுத்தவன் முதலாம் இராசராசன். முந்நீர்ப் பழந்தீவு பன்னீராயிரங்களை வெல்வதற்கு முன்னதாகவே இக் கோயில் இவனால் கட்டப் பெற்றுள்ளது. ஏகதளவிமானம், அர்த்த மண்டபம், முகமண்டபம், இருமுகச்சுருள் படி வரிசை என்ற அமைப்பினைக் கொண்டுள்ள தனிக் கோயி

லாக இச்சண்டேஸ்வரர் கோயில் தஞ்சை ராஜராஜீஸ் வரக் கோயிலின் வடக்குப் பக்கம் கருவறையின் வடக்குக் கோயிலை ஒட்டியதாகத் தெற்கு நோக்கி அமைந்துள்ளது. சிவவழிபாட்டுக்கென வருகின்ற மக்கள் சண்டேஸ்வரர் கோயிலைத் தவிர்க்க இயலாத மரபு தேவாரக் காலங் களிலேயே நிலைபெற்று இருந்திருக்கிறது. எனவேதான் பொது மக்களுக்குரிய ஆடற்கலையின் அருமைக் கூறுகளைச் சிற்பக் காட்சிகளாக சண்டேஸ்வரர் கோயிலின் படிவரிசை முகப்பில் இராசராசன் காலத்தில் பொறித்து வைத்துள்ள னர் எனக்கருத வேண்டியுள்ளது. இதனால் ஆடற்கலையின் அருமைகளைப் பொது மக்களுக்கு மேன்மையுறுத்தும் இராச ராசனது நோக்கம் புலனாகிறது.

பொதுவியல் சிற்பங்களின் அமைவியல்

இருவரிசையாக இச்சிற்பக் காட்சிகள் காணப்படுகின் றன. மூன்று ஆடற்காட்சிகள் மேல் வரிசையிலும், ஏழு காட்சிகள் கீழ் வரிசையிலும் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. மேல் வரிசையின் மூன்று காட்சிகளில், முதல் காட்சியிலும் இறுதிக் காட்சியிலும் ஆடல் 'விறலியோடு இரண்டு முழ விசைக் கலைஞர்களும் இணைந்து ஆடுகின்ற காட்சி காணப்படுகின்றது. கீழ்வரிசையின் ஏழு காட்சிகளில் இரண்டாவது மற்றும் ஆறாவது காட்சிகளில் (இடமிருந்து வலமாக) தாளக் கலைஞர், (பாடல் ஆசிரியன்!) ஆடல் விறலி, முழவுக் கலைஞர் ஆகியோரது இணைவு நாட்டியத் தைக் காணமுடிகிறது. இவ்வரிசையின் முதலும் முடிவுமாக இருக்கக் கூடிய இருகாட்சிகளிலும் நாட்டியப் பெண்ணுடன் முழவுக் கலைஞரும் காணப்படுகின்றனர். எஞ்சிய மையப் பகுதியின் மூன்று காட்சிகளிலும் ஆடற்பெண் மட்டுமே காணப்படுகின்றாள். இவ்வெண்ணிக்கை முறை மேற்குத் திசையினின்றும் கிழக்கு நோக்கியதாகக் கொள்ளப்பட் டுள்ளது.

சிற்ப விளக்கங்கள்

தமிழில் அமைந்த கூத்த நூல், பஞ்சமரபு, பரத சேனா பத்தியம் போன்ற பண்டைத் தமிழ் ஆடற்கலை நூல்கள் இன்மையின் நாட்டிய சாத்திர வழி இச் சிற்ப விளக்கம் அமைகிறது. ஆகவே இச்சிற்ப விளக்கத்தில் காணக்கூடிய கலைநுட்பக் கூறுகள் அனைத்தும் பரதமுனியின் நாட்டிய சாஸ்திர விளக்கமெனவே கொள்ளவேண்டும். இச்சிற்பங் களை விளக்கப் புகுமுன் இந்திய ஆடற்கலைக்கு அடிப்

படைக் கோட்பாட்டினை வழங்கக் கூடிய அர்த்த மண்டி என்கின்ற உடல் அமைவின் அமைப்பினை நோக்குதல் வேண்டும். இது ஒரு அமர்வு. முழங்கால் அளவில் மடங்கிய கால்களோடு இருபுறமும் விரிந்த நிலையில் தொடைகளும், அம்முறையிலேயே பாதங்களும் அமைந்து, எதிர் எதிர் திக்குகளை நோக்குவனவாக ஏறக்குறைய 180^0 கோணத்தில் அமைந்து, குதிகால்கள் இணைந்தோ அல்லது சற்று இடைவெளிவிட்டோ அமைவது 'அர்த்த மண்டி' என்ற அமர்வின் அமைவு எனலாம். இதனை நாட்டிய சாஸ்திரம் 'க்ஷிப்தம்' என்கிறது. இவ்வமர்விலிருந்தே எண்ணற்ற பல் வகை ஆடல் இயக்கங்களும் சதுரப் பாடுகளும் தோன்ற முடியும். கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டளவில் இந்த 'க்ஷிப்தம்' என்ற அமர்வு இந்தியா முழுவதும் இருந்த ஆடல் வகைகளின் அடிப்படை மரபு எனக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. தென்னிந்தியாவில் மட்டும் எழிலாக்கம் பெற்றிருந்த தனிக் கூத்துகளிலும் இடம் பெற்றுள்ளது; நிலைப்புப் பெற்று இன்றும் காணப்படுகிறது. இந்த அடிப்படையினை இனி வரும் பத்து விளக்கக் காட்சிகளுக்கும் நினைவு கூர்தல் வேண்டும்.

காட்சி எண் : 1 :

ஒரு முழுமையான 'அர்த்த மண்டி' வடிவம் காணப்படுகிறது. ஆனால் உடலின் பளு முழுவதும் வலக்காலில் சாய்வதாக உள்ளது. உடலை வலப்புறம் சார்த்திப் பார்ப்பதாகக் காணப்படுகிறது. தலை இடப்புறம் ஒசிந்த நிலையில் ''அஞ்சித'' நிலையினைக் கொண்டிருக்கின்றது. மடக்கப் பெற்ற வலக்கரம் ''பதாகம்'' என்ற முத்திரையினை மார் பளவில் கொண்டுள்ளது. இடக்கரம் 'டோலம்' என்ற எழிற்கையாகத் திகழ்கிறது.

காட்சி எண் : 2 :

முழங்காலளவில் அமைந்த 'அர்த்த மண்டி' அமைவினை விளக்குகிறது. வலப்புற அரை சற்றே உயர்ந்து காணப்படுகிறது. முழங்கை அளவில் இரு கரங்களும் சற்றே நொடிக்கப் பெற்று இரு கரங்களும் உரிய இரு தொடைகளின் மேல் இருப்புக் கொண்டு ''கடி'' என்ற எழிற்கையாக உள்ளது. இக்காட்சியிலே இவ்வாடற் பெண்ணோடு தாளம் போடும் ஆண் கலைஞன் தம் மார்பளவில் தாளங்களை ஏந்தி அர்த்த மண்டி நிலையில் ஆடல் கொள்வானாகக் காணப்படுகிறான்.

காட்சி எண் : 3 :

'வைஷ்ணவஸ்தானம்' என்ற நிலையினை உணர்த்துவதாக, இங்குக் காணப்படும் கலைஞரின் கால்களின் நிலை காணப்படுகிறது. இதில் வலப்பாதம் அஞ்சித நிலையைக் குறிப்பதாக உள்ளது. இடது பாதம் சமநிலையிலும், முழங்கால்'க்ஷிப்தம்' நிலையிலும் உள்ளன. உடற்பளு முழுவதும் இடது பாதத்தில் அழுந்துவதாகக் காணப்படுகிறது. ஆதலின் இடப்பக்க அரை உயர்ந்து காணப்படுகிறது. வலக்கரம் பதாகத்தினையும், இடக்கரம் தோளுக்கு மேலாக நேருற நீண்டு ரேசித நிலையிலும் உள்ளது. தலை சமமாகவும் உடல் வலப்புறமாகச் சற்று ஒசிந்தும் காணப்படுகின்றன.

காட்சி எண் : 4 :

கீழ்வரிசையின் மேற்குத் திக்கில் ஆடல் விறலி ஒருத்தியும், அவளது இடப்புறமாக இசையாளன் ஒருவனது ஆடற்காட்சியும் உள்ளன. ஆடுநரின் வலப்புற அரை சற்றே உயர்ந்து வலது முழங்கால் இடக்காலை விட சற்று வளைந்து காணப்படுகின்றது. இரு பாதங்களுக்கும் இடையில் கணிசமான இடைவெளி உள்ளது. தலை சமநிலையில் உள்ளது. இடது கரம் இடது தொடையின் மீது இருப்புப் பெற்றுள்ளது. உடலின் மேற்பகுதி மார்பு வரை இடப்புறமாக வளைந்து காணப்படுகிறது. முழவுக் கலைஞன் 'க்ஷிப்தம்' நிலையில் இருக்க முழங்கால் பாதங்களினிடையே 3 செ.மீ இடைவெளி காணப்படுகிறது. கையகப் பட்டிருக்கும் தோற்கருவி (மத்தளம்) இரு தொடைகளையும் தொடும் அளவில் மையமாகக் காணப்படுகிறது. முழவுக் கலைஞனின் தலை ஆடல் விறலியை நோக்குவதாக அமைந்துள்ளது. வலக்கரத்தின் விரல்கள் மத்தளத்தின் வாய்ப் பகுதியில் இடம்பெற இடக்கர விரல்கள் மத்தளத்தின் மேலாக இடம் பெற்றுள்ளன.

காட்சி எண் : 5 :

இக்காட்சியில் மூன்று உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. நடுவில் உள்ள பெண் 'வைஷ்ணவ' நிலையில் உள்ளாள். உடல் பளு முழுவதும் வலக்காலில் அழுந்துவதாகக் காணப்படுகிறது. வலது முழங்காலின் நளினமான வளைவு இக் கருத்தை அரண் செய்கிறது. இரு பாதங்களும் தரையின் மீது படிந்து காணப்படுகின்றன. இடக்காலின் கெண்டைக் கால் பகுதி நேருற்ற நிலையிலும், வலக்காலின் கெண்டைப்

பகுதி 135^0 அளவில் வளைந்தும் காணப்படுகின்றன. வலக்கரம் மடிந்து தோளளவு உயர்ந்து, முன்கரம் அதற்கு மேலாக 90° கோணத்தில், உயர்ந்து எழிலுறக் காணப்படு கிறது. இடக்கை 'லதா' என்ற எழிற் கரத்தைக் கொண் டுள்ளது. முழவிசைப்போன், விறலிக்கு இடப்புறமாக வைஷ்ணவ நிலையில் உடல் பளு முழுவதும் இடக்காலில் அழுத்துவதாகக் காணப்படுகின்றான். மத்தளம் அவனுடைய வலது தொடையின் மீது இடம் கொண்டுள்ளது. இம்முழ விசைப்போனின் வலக்கரம் முழவின் வாய்ப் பகுதியின் மேல் இடம் பெற்றுள்ளது. இடக்கரம் முழவின் பிறிதொரு வாயில் அழுந்தி முழவும் ஓசைக்குத்தக்க ஒலி அலைகளைத் தோற்றுவிக்கும் அமைப்பில் நாட்டிய இயக்கத்திற்கு ஏற்ப முழவிசைக்கும் சூழலைப் புலப்படுத்துவதாக உள்ளது.

தாளக்காரன் விறலியின் வலப்புறம் 'அர்த்தமண்டி' நிலையில் காட்டப்பட்டுள்ளான். விறலியின் ஆடலுக்கு ஏற்ற தாளத்தினையும் ராகத்தினையும் தரும் நிலையில் இத்தாளக் கலைஞன் விறலியை நோக்கிய நிலையில் தம் கரங்களில் ஏந்திய தாளங்களை மார்பளவு உயர்த்திப் பிடித்த நிலையில் காணப்படுகின்றான்.

காட்சி எண் : 6 :

விறலியின் உருவம் மட்டும் இக்காட்சியில் காணப்படு கிறது. வலப்பக்க அரை உயர்ந்ததாக வலது முழங்கால் நன்றாக வளைந்து காணப்படுகிறது. வலது குதிகால் சற்றே உயர்ந்து காணப்படுகிறது. (அக்ரதள சஞ்சாரம்) இடது பாதம் சமநிலையில் படிந்து காணப்படுகிறது. வலக்கை மடிந்து தலை அளவில் உயர்ந்து காணப்படுகிறது. இடக் கரம் மடிந்து தொடையளவில் காணப்படுகிறது.

காட்சி எண் : 7 :

இங்குக் காணப்படும் ஒரே உருவமான விறலியின் தோற்றம் அழிபாடுகளுடன் காணப்படுகிறது. உடல் பளு முழுவதும் வலக்காலின் மீது அழுந்துவதாக உள்ள நிலை யில் வலது முழங்கால் முழுவதும் நன்றாக வளைந்து காணப்படுகிறது. தலை இடப்புறமாக முற்றிலும் ஒசிந்து காணப்படுகிறது. இடது முழங்கால் வலது முழங்கால் அளவிற்கு வளைவு பெறவில்லை. கைகள் முற்றிலுமாக அழிந்து போய் உள்ளன.

காட்சி எண் : 8 :

இக்காட்சியில் விறலி மட்டுமே காணப்படுகிறாள். முன்னைய காட்சி போலவே அமைந்துள்ள இவ்வடிவாக்கத்தில் முழங்கால்கள் இரண்டும் இருபுறமும் திரும்பி காணப்படுகின்றன. பாதங்களுக்கிடையே மிகச் சிறிய இடைவெளி காணப்படுகிறது. வலக்கை வலது தொடையின் மீது இருப்பு பெற்றுள்ளது (ஊரு), இடக்கை மடிந்து தோளளவு உயர்ந்து அதன் மீதெழும்பி அலர் தாமரையைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

காட்சி எண் : 9 :

இக்காட்சியில் மூன்று உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. நடுவில் காணப்படும் விறலியின் நிலை உடலின் பளு வலக்காலின் மீது அழுந்துவதாக உள்ளமையால் திரிபங்கத்தைக் காட்டுவதாக உள்ளது. வலது முழங்கால் நன்கு மடக்கப்பட்டு 'க்ஷிப்தம்' நிலையை உணர்த்துவதாக அமைய, இடது முழங்கால் மிகவும் இலேசாக மடக்கப்பட்டுள்ளது. வலது பாதமானது இடது காலைவிட சற்றுப் பின்னே வைத்துள்ளதாகக் காணப்படுகிறது. வலது கை நன்றாகத் தோளுக்குச் சற்று உயர்ந்த அளவில் நீட்டப்பட்டு 'ரேசிதம' என்ற எழிற்கையை உணர்த்துவதாக அமைந்துள்ளது. இடது கையானது மடக்கப்பட்டு மார்புக்கு அருகில் காணப்படுகிறது.

முழவு வாசிப்பவன் விறலிக்கு இடது பக்கத்தில் காணப்படுகிறான். விறலியின் உடல் இயக்கங்களுக்கு எதிருற முழவு வாசிப்போனின் உடலின் நிலை காணப்படுகின்றது.

முழவானது வலது தொடையின் மீது பொருத்தப் பட்டும், இடது கால் சற்றுப் பின்னேயும் காணப்படுகின்றன. இடது கை சிதைந்த நிலையில் காணினும் அது முழவின் மீது அழுந்துவதாக அமைந்திருக்க வேண்டும் என்று ஊகிக்க இயலுகின்றது. தாளம் வாசிப்போனின் இருகரங்களும் மார்புக்கருகில் காணப்படுகின்றன. அவனது உடல் விறலியை நோக்கியவாறு அமைந்தும், கால்களின் நிலையானது அர்த்த மண்டியை உணர்த்துவதாயும் உள்ளன. ஆனால் உடலின் பளுவானது மிகவும் குறைவாக வலக்காலின் மீது அழுத்துவதாக உள்ளது. ஆதலால் வளைந்த முழங்கால்களின் இடைவெளி ஒரு முழுக் குத்திட்ட சதுர வடிவத்தைக் குறிப்பதாக அமையவில்லை.

காட்சி எண் : 10 :

இக்காட்சியில் விறலியும், ஆண் முழவு வாசிப்போனும் காணப்படுகின்றனர். விறலியின் வலது பாதம் அக்ரதளத் தைக் காட்டுவதாகவும் இடது பாதம் தரையில் முழுதும் படிந்தும், பக்கவாட்டில் திருப்பப் பட்டும் காணப்படுகின் றன. உடலின் பளு நன்றாக இடது காலின் மீது அழுந்துவ தாக உள்ளது. அதனால் இடது அரையானது உயர்ந்து காணப்படுகிறது. இடது முழங்காலானது நன்கு மடிக்கப் பட்டு 'க்ஷிப்தம்' நிலையை உணர்த்துவதாக உள்ளது. வலது கை உடைந்து காணப்பட்டாலும் அது ' பதாகம்' என்ற தொழிற் கையைக் கொண்டுள்ளதாக இருக்க வேண்டும் என்று ஊகிக்க இயலுகின்றது. விறலியின் இடது கை மடக்கப்பட்டும், முன்கையானது தலை அளவில் உயர்த்தப்பட்டும் காணப்படுகிறது.

ஆடலுக்குத் தக்கவாறு முழவு வாசிப்போனின் உருவம் விறலிக்கு இடப்புறமாகக் காணப்படுகிறது. முழவின் வலப்பக்கமானது முழவு வாசிப்போனின் வலது தொடை யின் மீது அழுத்தப்பட்டும், வலக்கையின் விரல்கள் அம் முழவின் வாய் மீதும் காணப்படுகின்றன. இடது கையானது முழவின் மீது அழுத்தும் வகையில் அமைந்துள்ளது. இடது தோளின் உயர்வும், இடது முழங்கையின் மடக்கப்படாத நிலையும் இதனை உணர்த்துவதாக உள்ளன. மேல் விளக் கிய இரண்டு சிற்பங்களும் ஒழுங்கற்ற நிலையில் உள்ளன.

பொது மதிப்பீடு

இவ்வாறு பல்வேறு நிலைப்புகளை வடித்துக் காட்டும் இத்தளிச்சேரிப் பெண்டுகள் ஆடிய ஆடற் காட்சிகளை ஒரு ஆடலின் பல்வேறு நிலைகள் என்று சொல்ல இயலாது. மேலும் உடன் காணப்படும் ஆண் கலைஞர்களும் வேறு பட்ட ஆடல் நிலைகளில் காணப்படுகின்றனர். இரண்டு காட்சிகளில் மத்தளம் கொட்டுவோன் மட்டும் தென்பட மூன்று வேறு காட்சிகளில் தாளம் வல்லார் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளனர். தாளக்கலைஞர் மற்றும் மத்தளக் கலைஞர் இருவரும் விறலியோடு காணப்படுகின்ற காட்சிகள் பாட் டும் தாளமும் இயைபுற ஆடப் பெற்ற ஆடல்வகையினைச் சுட்டுவது எனக் கருத இயலும். தாளம் வல்லார் இராகத் தினையும், மத்தளம் கொட்டுவோர் தாளத்தினையும், ஆடல் விறலி பாவத்தினையும் புலப்படுத்துனராக உள்ளனர்.

மத்தளம் கொட்டுவோன் மட்டும் உடனிருந்து ஆடும் ஆடற்காட்சி 'சுத்த நிருத்தம்' என்ற வகை தழுவியதாக இருக்கலாம். அக்காட்சிகளில் 'தாள லயம்' மட்டுமே பாத ஒலிக்கு (ஜதி) இயைபுற, ஆடல் நிகழ்ந்துள்ளமையினை அறிய முடிகிறது. இசைக் கருவி வல்லார் துணையுற ஆடுகின்ற ஆடற் காட்சிகளில் எல்லாம் அவ்விசைக் கலைஞரும் ஆடுநரைப் போன்றே தாமும் உடல் அமைப் பினைப் பல்வேறு வடிவங்களில் இயக்கி ஆடுகின்ற நிலை யினைக் காணுகின்ற பொழுது இராசராசன் காலத்திய ஆடல்களில் துணை இசைக் கருவியாளர்களும் இணைந்து இயைபுற ஆடிய ஆடல் முறைமை புலனாகிறது. துணை இசைக் கருவியாளர்களை இயல்பான உருவ அமைவில் காட்டும் இவ்வாடற் காட்சிகள் குறுகிய வடிவம் படைத்த துணை இசைக் கருவியாளர்களைக் காட்டும் காட்சிகளி னின்றும் முற்றிலும் வேறுபட்டவையாகும். அக்கரணச் சிற்பங்களுள் கரணமாடும் ஆடுநருக்கே முதன்மை இடமும் இசை வழங்கும் துணையாளர்களுக்குப் பின்னிடமும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளதை உருவ அளவீட்டு அமைப்பிலும் முன்பின் நிலையிலும் கண்டு உணரலாம். ஆனால் இச் சண்டேஸ்வரர் கோயிலில் உள்ள நாட்டியச் சிற்பக் காட்சி களில் துணை இசைக் கருவியார்க்கும், ஆடுநர்க்குரிய அதே உருவ அளவீடும் முன்னிலையும் காணப்படுகின்றமையா லும் தாண்டவக் கரணச் சிற்பங்களைப் போன்ற குறிப் பிடத்தக்க உடல் அமைப்பின் பல்வேறு கோண இயக்கங்கள் காணப்படாமையாலும் இதுபோன்றே தமிழகத்தின் பிற பகுதிகளில் பல்வேறு காலங்களைச் சார்ந்தனவாகக் காணப் படுகின்ற பெண் நாட்டியச் சிற்பங்களும் காணப்படுகின்ற மையாலும் இவ்வகை ஆடற் காட்சிகளே பெண்களால் பயிற்றப்பட்டவை என்பதனை உணர முடிகின்றது. ஆத லின் இவ்வகை ஆடற் காட்சிகளே பொது மக்களிடையே புழக்கத்திலிருந்து வந்த இராசராசன் காலத்திய நாட்டிய அமைப்பு எனக் கொள்வதில் தடையில்லை.

ஆடல் அரங்கம் குறித்த சில செய்திகளையும் இவ்வாய் விற்குரிய சிற்பக் காட்சிகள் புலப்படுத்துகின்றன. இரு வரியாக அமைந்துள்ள இந்நடனச் சிற்பங்களுக்கு இடையே உள்ள இடைவெளி ஆடல் அரங்க வடிவில் காட்டப்பட் டுள்ளமை உணரத்தக்கது. அம்முறையில் ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் இடைப்பட்ட பகுதி கால் என்ற கட்டட உறுப் பினைக் கொண்டுள்ளது. மேல் வரிசையில் கரணை, கட்டை, பத்மம், யாளவரி, கால் மற்றும் கூடு என்ற அமைப்

புகள் காணப்படுகின்றன. இப்பகுதியினை அதிட்டானம் எனக் கொள்ளலாம். உபானம் என அழைக்கப்படுகின்ற கீழ்ப் பகுதி பீடம், உபபீடம், அதோமுக பத்மம், கட்டை, கால், துலாவரி, ஊர்த்துவ பத்மம் மற்றும் தளம் என அமைந்துள்ளது. இவ்வமைப்பினை முன்னர் நாம் கண்ட தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் நிருத்த மண்டபத்தின் புறச் சுவர் அமைப்பின் அடிப்படையில் காணமுடிகின்றது.

நிறைவுரை

இராசராசனுடைய காலத்தில் தமிழகத்தில் வழங்கிய பல்வகை நாட்டிய அமைவுகளும் அல்லது முறைகளும் தம்முள் இணைந்த சிறப்புக் கூறுகளை மட்டும் கொண்ட புதியதொரு வடிவமாக வல்லுநர்களால் ஒழுங்குறுத்தப் பட்டு ஓரமைவு பெற்றிருக்கின்றது. இம்முயற்சியை அரிதின் முயன்று செய்தவன் மாமன்னன் இராசராசன் எனலாம்.

ஆடற்கலையின் அருமைக் காட்சிகள் அல்லது அரிய காட்சிகள் எனத் தகும் தாண்டவக் கரண சிற்பங்களைத் தெய்வீகம் படைத்ததாகவும், ஆடவர் பயிற்றத்தக்கதாகவும் மிக உயர்ந்த உரிய அரங்குகளில் மட்டுமே ஒருசிலவாக இடம் பெற்றனவாகவும் கருதத் தக்கவகையில் முழுமையுற 108 என்ற அளவீட்டில் உருவாக்கி அமைத்துத் தந்தவன் முதலாம் இராசராச சோழனே எனக் கருதலாம். சிவனாரே ஆடுவதாக அமைத்த இத்தாண்டவச் சிற்பங்களைப் போன்ற எழில்மிக்க தாண்டவ வடிவங்கள் இந்தியாவில் எங்கும் இல்லை எனலாம். இதனைப் புனிதமுறவும், மறை எனவும் கருதிய இராசராசன் காலத்திய ஆடற் கோட்பாட்டினை விளக்குவனவாகவே இச்சிற்பங்கள் இடம் பெற்றுள்ள இட அமைப்பு விளக்குகின்றது.

பெண் விறலியர் ஆடுவதாகவும், துணை இசைக் கருவி யாளர்கள் இசை எழுப்பி ஆடுவதாகவும் அமைந்துள்ள நாட்டியச் சிற்பங்கள் சமுதாயத்தில் அன்றைய நிலையில் தளிச்சேரிப் பெண்டுகள் என்ற விறலியரால் நிகழ்த்தப் பட்ட ஆடலின் வடிவங்கள் எனக் கொள்ளலாம். இம்முறை ஆடல் வடிவமே பின்னர் ஒரு சில தாண்டவக் காட்சி களையும், உடல் இயக்கங்களையும் ஆங்காங்கு பெற்று வட்டார வழக்கிற்கேற்பவும் சமூக மரபிற்கேற்பவும் புதிய புதிய இணைவுகளை அல்லது ஒழுங்குகளைப் பெற்று 'ஆசிரிய முறைமை' என்ற முறையில் வேறுபட்டு வளர்ச்சி அடைந்துள்ளன. ஆதலின் இவ்வாடற் காட்சிகளுள் வட

இந்திய, தென்னிந்திய ஆடற்கலையின் தொழில் நுட்பங் களையும் ஆங்காங்கே அடையாளம் கண்டு கொள்ள முடி கிறது.

BIBILIOGRAPHY

Balasubrahmanyam, S. R., *Middle Chola Temples*, Thomson Press (India) Limited, Publication Division, 1975.

Kapila Vatsyayan., *Classical Indian Dance in Literature and Arts*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, Second Edition, 1977.

Man Mohan Gosh., *The Natya Sastra*, The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950.

Raman K.V., *Temples as patron of Dance, Dances of India* Vivekananda Kendra Patrika, Vol. X Madras, 1981.

An Unique image of Somaskandamoorthy in Temple Art

A. Velusami Sudhanthiran

The images of Siva can be first classified under two broad heads those depicting his ugra or ghora (terrific aspect) and the others illustrating his saumya or santa (peaceful one). The images like Candrasekharamoorthy, Umasahitamoorthy, Alingana-candrasekharamoorthy, Somaskandamoorthy come under this group[1] These images are usually met with in all Siva temples which lay claim to some importance in South India.[2] The Somaskanda group constitutes three figures namely Siva, Uma and Skanda. This group occurs only in South India. The three figures represent Iccha sakti, Kriya sakti and Jnana sakthi respectively.[3] They also represent the three characters namely Sattu, Sittu and Ananda. The unique image of Somaskandamoorthy is present in the Agneeswarar temple at Thiruppugalur Nannilam Taluk, Tanjore District. The characteristic features of both Siva and Skanda in the group are common in many groups. Siva sits on padmapita. The upper two hand's of Siva have both Parasu and deer which are placed in between the index and middle fingers. The right lower hand is in abhaya pose and the left lower hand is in Kataka pose. The left ear has patrakundala and the right has makara kundala, jatamakuta adds beauty to the image. The siraschakra with lotus petals is very much pleasing to look at. Wristlets, keyuras, anklets add beauty and charm to the image. The right leg hangs down and the left is bending and placed on the pedestal.

Skanda is in dancing pose. The head is decorated with the karanda makuta. The hip ornament is decked with bells. The right hand holds the flower and the left hand simply hangs down. Channavira adds beauty to the chest. Wristlets, keyuras, anklets add beauty to the entire image.

Among the three figures of this group, the position of Uma deserves special mention. The features of Siva and Skanda are common in many examples. The presence of Nandi, in the left

hand of Uma is considered to be the unique feature as it is the only image which has such a representation of Nandi. A vivid and detailed account of the various images of Uma of Somaskanda groups will project the unique nature of the present image.

The earliest stone representation of the Somaskanda group occurs in the monuments of the Pallava period, especially in the Dharmaraja.[4] In this panel Siva, as indicated by his attitude is imparting words of wisdom and Uma is bending the tip of her right ear with her fore-finger so as to catch every word. Uma is seated in profile Uma's back abuts the niches edge. Uma's left hand is infront clasping Skanda's waist. The Uma of the Somaskanda panel of the Ramanuja mandapa at Mahabalipuram has similar features as the Dharmaraja ratha's group.[5] In the Somaskanda panel of the shore temple at Mahabalipuram, Uma leans on her left arm which holds nothing.[6] In all the Somaskanda panels of the Rajasimha period, the left hand of Uma is free from holding Nandi.[7] In the Pallava period, Somaskanda representation is also found in painting. The shrine No. 41 of the Kailasanatha temple at Kanchipuram, Chengleput District, Tamil Nadu, contains the beautiful Somaskanda painting. Here also Uma's left hand is free from holding Nandi. Here Uma, the mother of Skanda is a painters dream, a merit of brush work, a delicate subject, treated tenderly.[8] Uma is seated on a couch, with the right leg on her seat, and the left hanging down to rest on a cushioned foot's tool which is lost. The face is obliterated and one can imagine its beauty with gem-decked crown and flower-filled braid. The right hand caresses the child, the left simply rests on the seat and holds nothing.

During the period of the Cholas, the images of the Somaskanda group are of mainly in bronze. In all the images, she is free from holding Nandi. The Somaskanda group presents in the Pallavaneeswaram temple at Kavirippoompattinam, Sirkali Taluk,Thanjavur District, Tamil Nadu, is a notable example of the Chola period of the 9th Century A.D. Here the right hand of Uma holds the flower and the left is in Varada pose. Her right leg bends and the left hangs down. In the Somaskanda group from Thiruvalangadu, the right hand of Uma holds the flower and the left hand is in Kataka pose. This bronze is clearly of the transitional period from Pallava to Chola with

greater affinity to the Chola, idium as seen in the 9, 10th century early chola sculpture. The unconventional pose of Devi with her right leg lifted up and bent on the seat recalling similar Pallava figures, the presence of the lotus in her hand, and the little boy Skanda seated in a natural way almost lost in a reverie, in nearly almost the same fashion as in Pallava groups of Somaskanda, all suggest a very early date.[9]

In the Somaskanda group from Thiruvengadu, which belongs to the 10,11th century, the right hand of Uma is in the Kataka pose and the left is simply placed on the Pita holding noth ing.[10] Similar, features are found in the example from the Vaideeswarankoil which belongs to the last quarter of the 12th century AD and the coinage from Kilaiyur, South Arcot District, Tamil Nadu which belongs to the end of the first quarter of the 13th century AD. In the same skanda groups from the temples at Nidur Mayavaram, Thiruvidaimarudur, Thanikottam and Vellur Seruvarai, the right hand of Uma is in the Kataka pose and the left is in varada. In one Somaskanda group from Kunnandarkoyil in the Pudukottai district, the right hand of Uma is in kataka pose and the left hand is in simha-karna pose. The left leg hangs down and the right leg is in Kutkutikasana. In another image from Albert Museum, which belongs to the beginning of the 13th century AD, the right hand of Uma holds the flower and the left is in varada pose. The right leg is placed on the pita and the left hangs down.

In the Vijayanagar period the Somaskanda images appear in large number. Seperate mandapas were constructed to house the images in the prakaras of the temples. No images of this period also depict the presence of Nandi in the left hand of Uma. At Srisailam, in the Mallikarjuna temple, there is a metal image of Siva and Uma with the baby Skanda in their midst. It is an excellent piece having splendid testimony to the skill and power of Viayanagar craftsman. In one image from Nellore, the left hand of Uma is in the Varada pose and the right is in Kataka pose. In another group from the siva temple at Madeour, the left hand of Devi rests on the pitha and the right hand is in the Kataka pose.[11]

Uma as described in the texts

In no text is mentioned the presence of Nandi in the left hand of Uma of the Somaskanda group. The work Sakaladhikara says that the left hand of Uma carries the lily flower and the right hand is in varada pose.[12] Silaparatna states that the right hand of Devi should keep utpala flower and the left hand is held in the varada pose or it might rests an the pita.[13] Kasyapa Silpa sastram states that the left hand is in varada pose and the right hand holds the flower.[14] The Karanagama states that in her right Uma should keep a lotus flower, the left hand may be held either in the Simha Karana pose or keep it straight resting on the seat.

From the above detailed account of the Somaskanda images of different periods, it seems to be clear that the left hand of Uma is free from holding Nandi. Even the texts do not prescribe the presence of Nandi.

In South India, in bronze casting the sculptors rarely adopted custom of expressing the local traditional story in to a sculptural form. There are many such examples. The presence of Nandi in the hand of Uma of the Somaskanda group is also due to the local story which says that after killing Ravana, Rama went to worship the Lord Siva in the place called Thirunandeeswaram, which is just five kilometres to the east of Tiruppugalur. Nandi acted as a barrier for his worship. For the easy worship, Uma held the Nandi in her left hand and blessed Rama in Somaskanda form.

NOTES

1. Jitendranath Banerjee, *The Development of Hindu Iconography*, page. 470, 1974.
2. Gopinatha Rao, T.A., *Elements of Hindu Iconography*, *page* 129, 1971.
3. Vaithyalingam, S; *Tamilakak Kavin Kalai Matci (Tamil)* page 90, 1980.
4. Lockwood, Siromony, Dayanandan, *Mahabalipuram Studies*, page.20, 1974.
5. Sreenivasan, K. R., *Cave Temples of the Pallavas*, page.45, 1964.
6. Maity, S. K; *Masterpieces of Pullava art*, page.23, 1982.

7. Sreenivasan K.R., *Temples of South India*, page. 112, 1911.
8. Sivaramamoorthy, C., *South Indian Printings*, page. 65, 1968.
9. Sreenivasan, P. R; *Bronzes of South India*, page.120, 1963.
10. Saletore, R. N., *Vijayanagar Art*, page 107, 1982.
11. Gopinath Rao, T. A., *Elements of Hindu Iconography*, page.134, 1971.
12. Vasudeva Sastri. K., *Sakaladhikara* (Translation in Tamil), page. 64, 1961.
13. Devanathachariyar, *Silparatnam* (Tamil Translation), page.3, 1961.
14. Subrahmanya Sastri, *Kasyapa Silpa Sastram* (Translation in Tamil) page. 259, 1960.

சிற்பக்கலையில் புறக்கணிக்கப்பட்டுள்ள மரபு

இரா. கலைக்கோவன்

தமிழகத்து வரலாற்றில் தழைத்தோங்கி வளர்ந்த சிற்றரச மரபுகள் பலவாகும். அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்க சிலவற்றுள் சிறப்பிடம் பெறுவது பழுவேட்டரையர் மரபு. முதலாம் ஆதித்தனின் பத்தாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டின்[1] மூலம் அறிமுகமாகும் இம்மரபு முதலாம் இராசேந்திரனின் எட்டாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டுடன்[2] வரலாற்று வெளிச்சத்திலிருந்து மறைந்து போகிறது. திருவையாற்றுக் கல்வெட்டால் இம்மரபின் முதல் மன்னனாக அறிமுக மாகிறார் குமரன் கண்டன். அவனி கந்தர்ப்ப ஈசுவர கிரக வளாகத்தில் உள்ள கல்வெட்டு வழி இம்மரபின் இறுதி மன்னனாய் விடைபெறுகிறார் கண்டன் மறவன். இந்த இரண்டு கல்வெட்டுகளுக்கும் இடைப்பட்ட காலம் ஏறத் தாழ நூற்று முப்பத்தொன்பது ஆண்டுகள். இந்தக் குறுகிய இடைவெளியில் திருச்சி மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த பழுவூர்ப் பகுதியை ஆளுகைக்குட்படுத்தி, பேரரசுப் பரப்பலில் பெருங்கவனம் செலுத்திக்கொண்டிருந்த சோழர்களுக்குப் பெருமளவில் உதவியபடியே தங்கள் பகுதியிலும் ஈடுபாடு கொண்டு, காணற்கரிய கலைக்கோயில்களை எழுப்பி, ஒன்பது பத்தாம் நூற்றாண்டுகளின் ஒப்பற்ற கலைமுறை களை அக்கோயில்களில் அமைத்து, வரலாற்று வரிகளில் அழியாத இடம்பெற்ற பழுவேட்டரைய மரபின் தொடக்கம், இயக்கம், வழிமுறை, முடிவு, கலைப்பணி இவை குறித்து டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவை முழுமையான கள ஆய்வுகள் நடத்தியதில் பழுவூர்க் கோயில்களில் இருந்து நாற்பத்தொரு புதிய கல்வெட்டு களைக் கண்டுபிடித்ததுடன்[3], புதிய பார்வையில் பழுவூர் உண்மைகளை வெளிக் கொணர்ந்துள்ளது.

பழுவூரையாண்ட முதல் பழுவேட்டரையராய் அறியப் படுபவர் குமரன் கண்டன். இவரையடுத்துப் பொறுப்பேற்ப வர் குமரன் மறவன். இவர் குமரன் கண்டனின் இளவல். முதற் பராந்தகன் ஆண்ட ஆட்சியாண்டு வரை குமரன் மறவன் அரசாண்டதற்குக் கல்வெட்டுச் சான்று உள்ளது.

குமரன் மறவனையடுத்து, குமரன் கண்டனின் மகன் கண்டன் அமுதன் ஆட்சிக்கு வந்தார். இவர்தான் புகழ் பெற்ற வெள்ளூர்ப் போரில் பாண்டியரையும் ஈழத்த வரையும் எதிர்த்துப் போரிட்டுச் சோழர்க்கு வெற்றி தேடித்தந்த வீர வேந்தர். இவரது வெற்றியைக் கொண்டா டும் கல்வெட்டு, கீழப்பழுவூர் திருவாலத்துறைக் கோயிலில் இன்றும் காணப்படுகிறது.[4] இந்தக் கல்வெட்டைச் சரியாக விளங்கிக் கொள்ளாத நிலையில், சில வரலாற்றாசிரியர் களும், கல்வெட்டறிஞர்களும் கண்டன் அமுதன் வெள் ளூர்க் களத்தில் வாழ்விழந்ததாகவும், ராசசிம்மப் பாண்டி யன் போரில் உயிர் துறந்ததாகவும் தவறான தகவல்களைத் தந்திருக்கின்றனர்.[5] இவ்விரு செய்திகளுமே பிழையானவை என்பதை டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற் றாய்வுப் பேரவையின் ஆய்வுகள் ஐயத்திற்கிடமின்றி மெய்ப் பித்துள்ளன.

கண்டன் அமுதனையடுத்துப் பழுவூரை ஆளும் பொறுப் பில் மறவன் கண்டனைக் காண்கிறோம். குமரன் மறவனின் மகனான இம்மன்னன் சுந்தரசோழன் ஆண்ட ஆட்சி யாண்டிலிருந்து உத்தம சோழனின் ஒன்பதாம் ஆட்சி யாண்டு வரை அரியணையில் இருந்தமைக்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன.[6] உத்தம சோழனின் பதினைந் தாம் ஆட்சியாண்டு வரையில் மறவன் கண்டனின் மகனான கண்டன் சுந்தர சோழனும், அவரையடுத்து அவரது இளவல் கண்டன் மறவனும் பழுவூரை ஆண்டனர். பழுவூர் மரபின் இறுதி மன்னனாய்க் கல்வெட்டுகள் கோடிட்டுக் காட்டுவது கண்டன் மறவனைத்தான். முதலாம் இராசராசனின் பதி னைந்தாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டிற்குப்[7] பிறகு இம் மன்னனை நேரடியாகச் சுட்டும் கல்வெட்டுகள் யாண்டும் கிடைத்தில. இவரது உடன் பிறப்பான கண்டன் சத்ருபயங் கரன், கண்டன் சுந்தரசோழனின் கல்வெட்டொன்றில் இடம் பெறுகிறார்.

இம்மரபின் கிளைவழியினரான பழுவேட்டரையன் கோதண்டன் தப்பிலிதர்மன், பழுவேட்டரையன் விக்கிர மாதித்தன் ஆகியோர் கல்வெட்டுகளில் குறிக்கப்படுகின் றனர்.[8] இவர்கள் தவிர பழுவேட்டரையன் குமரன் மதுராந்த கன் என்பவரை டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வர லாற்றாய்வுப் பேரவையினர் கண்டுபிடித்த புதிய கல்வெட் டொன்று வரலாற்று வெளிச்சத்திற்குக் கொணர்ந்துள்ளது.

இப்பழுவூர்ப் பேராளர்களின் கல்வெட்டுகளில் குறிக்கப் படும் கோயில்களின் எண்ணிக்கை பன்னிரண்டாகும்.

இவற்றுள் ஆலந்துறையார் கல்வெட்டுகள் குறிக்கும் குலோத்துங்க சோழ அக்கசாலை ஈசுவரம்[10], முடிகொண்ட சோழ ஈசுவரம்[11], யோகவனீசுவரம்[12], ஸ்ரீகண்ட ஈசு வரம்[13], மறவனீசுவரத்துக் கல்வெட்டு குறிக்கும் திருப்புலக் கீசுவரம்[14], பகைவிடை ஈசுவரத்துக் கல்வெட்டுகள் குறிக் கும் திருத்தோற்றமுடையார் என்னும் குலோத்துங்க சோழ ஈசுவரம்[15] என்னும் ஆறு கோயில்களும் இன்று காணு மாறு இல்லை. எஞ்சிய ஆறு கோயில்களுள் பகைவிடை ஈசுவரம் மேலப் பழுவூரிலும், தென்வாயில் வடவாயில் ஸ்ரீ கோயில்கள் கீழையூரிலும், ஆலந்துறையார், மறவனீசுவரம், அழகிய மணவாளப் பெருமான் கோயில் என்பன கீழப் பழுவூரிலும் இன்றும் கண்களுக்கு விருந்தளிக்கக் காத்து நிற்கின்றன.

இவற்றுள் மேலப்பழுவூரில் இருக்கும் பகைவிடை ஈசு வரமே கல்வெட்டு வாழ்க்கையில் மூப்புடையது. இக் கோயிலை அறிமுகப்படுத்தும் முதலாம் ஆதித்தனின் பதின் மூன்றாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டே[16] பழுவூர் மரபின் முதல் மன்னனையும் அறிமுகப்படுத்துகிறது. சுந்தரேசுவரர் கோயிலென்று உள்ளூர் மக்களால் அழைக்கப்படும் பகை விடை ஈசுவரத்தின் மூன்று நிலைக் கோபுரத்தைப் பார்க் கும்போதே கண்களில் நீர் நிறைகிறது. எப்படி வாழ்ந்த கோயில்! இன்று சுற்றிலும் மக்கள் இருந்தும்கூட யாரும் கிஞ்சித்தும் கவலைப்படாமையால் இந்தக் கோயில் புயலில் சிக்கிய பூங்கொடி போலத் துவண்டுபோய் எதிர்கால நம்பிக்கைகளை அறவேயிழந்த நிலையில் நிற்கிறது. எப் போதும் பூட்டிய கதவுகளுடன் பொலிவிழந்து நிற்கும் இக்கோயிலுக்கு ஒருநாளைக்கு ஒருமுறை கீழப்பழுவூர்க் கோயிலைச் சேர்ந்த சிவாச்சாரியார் ஒருவர், அவருக்கு வசதிப்படும் நேரத்தில் நிதானமாக வந்து பூட்டிய கதவு களைத் திறந்து இங்குள்ள இறைவனுக்குத் தரிசனம் தந்து விட்டுச் செல்கிறார். இந்த ஒரு சில நிமிடங்களுக்குத்தான் அருள்மிகு பகைவிடை ஈசுவரத்து மகாதேவருக்கும் வெளி யுலகிற்கும் தொடர்பு. பிறகு மீண்டும் பூட்டிய கதவுகளும் சிறைவாசமும்தான்.

கோபுர வாயிலின் இருபுறமும் அழகு பொலியும் சோழர் காலத்து வாயிற்காவலர்கள். எப்போதோ பூசிய எண்ணெய்ப் பிசுக்கும், நெடுஞ்சாலைப் பேருந்துகள் அள்ளி வீசிய புழுதிப் பூச்சும் மேனியெழிலை மழுங்கடிக்க வலப்புறம் இருப்பவர் நேரே பார்க்கிறார். இடப்புறம்

இருப்பவர் இடுப்புக்குக் கீழ் வலப்புறம் திரும்பியபடி, நேர்கொண்ட பார்வையில் நிற்கிறார். கோயிலுக்குள் எங்கு பார்த்தாலும் புல்லும் முட்செடிகளும் காடாய் மண்டி யுள்ளன. 1986-இல்தான் டாக்டர் மா. இராசமாணிக்க னார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவை பழுவூர்க் கோயில்கள் அனைத்திலும் உழவாரப் பணி செய்து கோயில்களைச் சீரமைத்துத் தந்தது.[17] வழிபாட்டுக்குரிய நிலையில் சீர் செய்யப்பட்ட கோயில்களைத் தொடர்ந்து நன்னிலையில் காத்திடுவோம் என்று உறுதியுரைத்த ஊர்மக்களின் கவனிப்பு ஏனோ தெரியவில்லை, இக்கோயில்களுக்குக் கிடைக்கவே யில்லை.

கோயில் வெளித் திருச்சுற்றின் தென்புறம் பூட்டிய கம்பிக் கதவுகளுடன் என்றுமே திறக்காத வாசல் ஒன்று. இக் கம்பிக் கதவுகளின் மேல் அய்யனார் சிற்பமொன்று சாய்த்து வைக்கப்பட்டுள்ளது. இவருக்கு எதிரே, கோயில் மகா மண்டபத்து நுழைவாயில் தூணொன்றில் சாய்ந்தபடி அழகிய, சோழர் காலத்துப் பிச்சையேற்கும் அண்ணலின் பொலிவான தோற்றம். முன் கைகளில் பாம்பும் கவரியும் இருக்கப் பின் கைகளில் உடுக்கையும் மானுக்குப் புல் தரும் மெய்ப்பாடுமாய்க் காட்சியளிக்கும் இவரின் இடுப்பணி யாய்ப் பாம்பு. இவருக்குப் பொழுதுபோக பக்கத்தில் பூதகணமொன்று வீணைவாசிக்கிறது. அழகான பூதகணம். ஆனால் நிலைமையும் இடமும்தான் சரியில்லை.

தெற்குச் சுற்றில் மதிலையொட்டியுள்ள அண்மைக் காலக் கட்டட அமைப்பினுள் ஊர்த்வ தாண்டவரும் எழுவர் அன்னையரும் குடிகொண்டுள்ளனர். ஊர்த்வ தாண்டவ ரின் இடக்கால் முழங்காலளவில் இலேசாய் வளைய இடப் பாதம் பார்சுவகமாய் கீழே குப்புறப்படுத்திருக்கும் முயல் களின் முதுகின் மீது முழுவதுமாய் ஊன்றிய நிலையில் காட்டப்பட்டுள்ளது. வலக்கால் வலத்தோளின் முன்புறம் தலைக்கு மேல் உயர்த்தப்பட்டிருக்க, வலப்பாதத்தின் உட் பகுதி வலப்புறம் பார்த்த நிலையிலும், புறப்பகுதி மகுடம் நோக்கிய நிலையிலும் உள்ளன. அழகிய சடா மகுடத்தின் மேல் சிறிய குடையமைப்பு. இறைவனின் முன் கை உயர்த்தப் பட்டிருக்கும் வலக்காலுக்குப் பின்புறமாய்க் காக்கும் குறிப்பு காட்டி நிற்கிறது. இட முன் கை மகுடத்தின் மேல் உயர, உள்ளங்கை மேல்நோக்கிய கொடி முத்திரையில் உள்ளது. பின் கைகளில் வலப்புறம் துடியும், இடப்புறம் பாம்பும். கவனிப்பாரற்ற நிலையால் முகம் சற்றே பொரிந்திருந்தா லும், இளஞ்சிரிப்பைச் சிந்தும் கவின் குறையவில்லை.

இங்குள்ள எழுவர் அன்னையர் சிற்பங்கள் சோழர் காலத்துப் பெருமைகள்.

மையக் கோயில் முக மண்டபம், மகா மண்டபம், உள் மண்டபம், கருவறை என்ற நான்கு பகுதிகளாக அமைந்துள்ளது. மகா மண்டபத்தின் வடபுறம் தெற்குப் பார்த்த மீனாட்சியம்மன் திருமுன், வெறுமையான உள் மண்டபம் கருவறைக்கு வழிவிடுகிறது. இங்கு வட்டமான ஆவுடையாரில் லிங்கத் திருமேனியராய்ச் 'சுந்தரேசுவரர்' என்ற பெயருடன் பகைவிடை ஈசுவரத்துப் பெருமான், சிவாச்சாரியாரின் சிலநொடி நேர தரிசனக் கருணைக்கு மகிழ்ந்தவராய் இருட்டிலும், தனிமையிலும் ஆண்டுகளை நகர்த்திக் கொண்டிருக்கிறார். கருவறையைச் சுற்றியுள்ள உள்திருச்சுற்றில் மன உறுதி உள்ளவரே சுற்றுவலம் வரமுடியும். இருட்டோ இருட்டு. நம் மூச்சுக்காற்று நம்மை அச்சுறுத்துவது போதாதென்று, வௌவால்கள் சிலவற்றின் படபடப்பு வேறு. காலை எதன் மீது வைக்கிறோமோ என்ற அச்சத்தின் காரணமாய் இதயத்துள் ஒரு குறுகுறுப்பு. திக்கித் திணறி திருச்சுற்று உலா வருவோர்க்கு ஒரு திகில் படம் பார்த்த உணர்வே மிஞ்சுகிறது.

தாங்கு தளத்திலிருந்து கொடுங்கை வரை கருங்கல்லால் ஆன இக்கோயில் விமானத்தின் இரண்டாம் தளம், செங்கல்லால் ஆன மூன்று நிலைகளைக் கொண்டுள்ளது. இந்த மூன்று நிலைகளின் நாற்புறத்திலும் பல்வேறு சிதையுருவங்கள். தென்புறத்தில் இயல்பான பாலுணர்வுச் சுதையுருவங்கள் காணப்படுகின்றன.

இக்கோயிலில் இருந்து கல்வெட்டுத்துறை பதினைந்து கல்வெட்டுகளைப் படியெடுத்துள்ளது.[18] டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவை படியெடுக்கப்படாத பதினெட்டுப் புதிய கல்வெட்டுகளை இக்கோயிலின் பல்வேறு பகுதிகளிலிருந்து கண்டுபிடித்துள்ளது.[19] உத்தம சோழன் காலத்திலிருந்து, அரசு நிலையிட்ட ரெங்கப்ப மழவராயர் காலம் வரை பரவிக் கிடக்கும் இக்கல்வெட்டுகள் இரண்டு கோயில்களை நம் கண் முன் நிறுத்துகின்றன. இவற்றுள் ஒன்று இப்போதைய பகைவிடை ஈசுவரம். மற்றொன்று கண்டன் மறவனால் செங்கல் கட்டடமாக எடுக்கப்பட்டு, முதலாம் குலோத்துங்கன் காலத்தில் கற்றளியாக மாற்றப்பட்டு இன்று சுவடழிந்து போன திருத்தோற்றமுடையார் கோயில். இப்போதிருக்கும் பகைவிடை ஈசுவரமும், கல்வெட்டுகள் காட்டும் திருத்தோற்றமுடையார்

கோயிலும் ஒரே கோயில் என்று சில அறிஞர்களும் திரு. எஸ். ஆர். பாலசுப்பிரமணியமும்,[20] டாக்டர் பாலாம் பாளும்[21] எழுத திரு. சுந்தரேச வாண்டையாரும், பகை விடை ஈசுவரம் அழித்தொழிந்ததாகக் குறிப்பிடுகின்றனர்[22]. இக்கூற்றுகளிலுள்ள பிழைகளைப் பார்ப்போம்.

இன்றிருக்கும் மையக் கோயிலின் கருவறை, உள் மண்டபப் புறச்சுவர்களின் அடித்தளப் பகுதிகளில் காணப் படும் நான்கு கல்வெட்டுகளும் பகைவிடை ஈசுவரத்தைக் குறிப்பவை. மையக் கோயில் மகாமண்டபத்தின் உட்சுவர் களில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட கல்வெட்டுகளும் பகைவிடை ஈசுவரத்தைக் குறிப்பவை. திருத்தோற்றமுடையாரைக் குறிக் கும் கல்வெட்டுகள் அனைத்தும் இப்போதைய அம்மன் கோயிலின் புறச்சுவர்களில் மட்டுமே காணப்படுகின்றன. பகைவிடை ஈசுவரம் முதலாம் ஆதித்தன் காலந்தொட்டு இருந்து வருகிறது. இதைக் குறிக்கும் கல்வெட்டுகள் முத லாம் இராசேந்திரனின் பதினைந்தாம் ஆட்சியாண்டுவரை கிடைக்கின்றன.[23] திருத்தோற்றமுடையார், கண்டன் மறவ னால் உத்தமசோழன் ஆட்சியின் இறுதியாண்டுகளில் கட்டப்பட்டது. முதலாம் குலோத்துங்கன் காலத்தில் இக் கோயிலைக் கற்றளியாக்கிய இலங்கேசுவரன், செங்கல்லால் கட்டப்பட்ட திருத்தோற்றமுடையார் கோயில் சிதைந்து பாழாகி வழிபாடற்ற நிலையில் இருந்ததாகவும், அதைத் திருத்தம் செய்து கற்றளியாக்கிக் குலோத்துங்க சோழ ஈசுவரமாக்கியதாகவும் குறிப்பிடுகிறார்.[24] கண்டன் மறவன் கட்டிய செங்கல்தளி, பழுவேட்டரையர் வீழ்வால் ஒதுக்கப் பட்டது போலும். குலோத்துங்கன் காலத்தில், இக்கோயி லின் பரிதாப நிலை கண்டு மனம் குமைந்த இலங்கேசுவரன் இதைக் கற்றளியாக்கியுள்ளார். திருத்தோற்றமுடையார் கோயிலும் இப்போதிருக்கும் பகைவிடை ஈசுவரமும் ஒரே கோயில்தானென்றால் அந்தச் செய்தி ஏன் எந்தவொரு கல்வெட்டிலும் காணப்படவில்லை? பகைவிடை ஈசுவரம் முதலாம் ஆதித்தன் காலந்தொட்டு இருக்கும் கோயில். திருத்தோற்றமுடையாரோ உத்தமசோழன் காலத்தில் புதி தாய் எழுப்பப்பட்டது. இதைக் கண்டன் மறவனே கூறு கிறார்.[25] திருத்தோற்றமுடையாரும், பகைவிடை ஈசுவரமும் ஒன்றெனில் கண்டன் மறவன் கூறுவது பொய்யென்று ஆகிவிடும். மேலும் இடிந்து, சிதைந்திருந்த திருத்தோற்ற முடையாரைக் கற்றளியாக்கிய இலங்கேசுவரன், திருத்தோற்ற முடையாரைக் கற்றளியாக்கியதாகக் கூறுகிறாரே தவிர, பகை விடை ஈசுவரம் பற்றிய குறிப்பே இல்லை. இரண்டும் ஒரே

கோயிலென்றால், இலங்கேசுவரனின் கல்வெட்டுகள் அவ் வுண்மையைக் குறிக்காமல் விட்டிரா. கல்வெட்டுகளின் கூற்றை எடுத்துக் கொள்ளாமல் கற்பனைகளுக்கு வடிவம் கொடுப்பது நியாயமல்ல. திரு. சுந்தரேச வாண்டையார் இப்போதிருப்பது திருத்தோற்றமுடையார், அழிந்தொழிந்தது பகைவிடை ஈசுவரம் என்பதும் சரியல்ல. இவர் சொல்வது போல் இப்போதிருக்கும் கோயில்தான் திருத்தோற்றமுடை யார் என்றால், அழித்தொழிந்த பகைவிடை ஈசுவரத்தின் கல்வெட்டுகள் இக்கோயிலின் அடித்தளத்திலும், இக்கோயி லில் இருக்க வேண்டிய கல்வெட்டுகள் அம்மன் கோயிலின் புறச்சுவர்களில் மட்டும் காணப்படும் அதிசயமென்ன? திருத் தோற்றமுடையார் எழுந்த உத்தமன் காலத்தில் அம்மனுக்குத் தனிக்கோயில் எடுக்கும் பழக்கமில்லையென்பதை மறந்து விடக் கூடாது. அப்படியிருக்கத் திருத்தோற்றமுடையாரைக் குறிக்கும் உத்தமசோழன், இராசராசன் கல்வெட்டுகள் அம்மன் கோயில் சுவர்களில் சிதைந்து, தொடர்பின்றிக் காணப்படும் காரணமென்ன? இதற்கெல்லாம் விடை ஒன்று தான். திருத்தோற்றமுடையார் கோயிலென்னும் குலோத் துங்க சோழ ஈசுவரம், பகைவிடை ஈசுவரத்து வளாகத்தி லேயோ அல்லது அதற்கு அண்மையிலோ இருந்து அழிந்த கோயில். பிற்காலத்தில் பகைவிடை ஈசுவரத்தைத் திருப் பணி செய்தவர்கள் அம்மன் கோயிலையும், மகா மண்டபத் தையும் புதிதாக எடுத்த நிலையில், இடிந்திருந்த திருத் தோற்றமுடையார் கோயிலின் கற்களைப் பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள். அதனால்தான் திருத்தோற்றமுடையார் கோயில் கல்வெட்டுகள் அனைத்தும் அம்மன் கோயில் சுவர்களில் இடம் மாறியும், சிதைந்தும், தொடர்பின்றியும் காணப்படுகின்றன. இந்தத் திருப்பணியே பகைவிடை ஈசுவரத்துக் கல்வெட்டுகள் சில இடம் பெயர்ந்தமைக்கும் காரணமாகலாம். எனவே எந்நிலையில் பார்த்தாலும் இப் போதைய சுந்தரேசுவரர் கோயிலே பகைவிடை ஈசுவர மென்பதும் திருத்தோற்றமுடையார் கோயில் இருந்து சுவ டழிந்தது என்பதும் உறுதிப்படுகின்றன.

அவனி கந்தர்ப்ப ஈசுவரகிரகம்

பகைவிடை ஈசுவரத்திற்கு எதிரில் சற்றுத் தொலைவில் உள்ளது அவனிகந்தர்ப்ப ஈசுவர கிரகம். இக்கோயில் வளாகத்தில் ஆறு சுற்றாலைக் கோயில்களும், இரண்டு மையக் கோயில்களும் பழுவேட்டரையர் காலத்துக் கலை வண்ணம் மாறாமல் காட்சி தருகின்றன. இங்கு நான்கு

சுற்றாலைக் கோயில்களே இருப்பதாக திரு. எஸ். ஆர். பால சுப்பிரமணியம் குறித்திருப்பது சரியல்ல.[26] இங்குள்ள வடவாயில் ஸ்ரீகோயிலைத் தென்வாயில் ஸ்ரீகோயிலென்று பேராசிரியர் நீலகண்ட சாஸ்திரியார் தன் நூலில் தவறாகக் குறித்திருக்கிறார்.[27] திரு. சுந்தரேச வாண்டையார், கீழை யூரில் மூன்று கோயில்கள் இருந்ததாகக் கணக்குக் காட்டி, தென்வாயில் ஸ்ரீகோயில் புரப்பாரின்றி அழிந்தொழிந்த தாகக் குறிப்பிடுகிறார்.[28] அவர் அழிந்ததாகக் குறிப்பிடும் தென்வாயில் ஸ்ரீகோயில் இன்றும் நன்னிலையில் இருக் கிறது.

சுற்றாலைத் திருமுன்கள் ஆறில், ஒன்றில் முருகனும், ஒன்றில் கதிரவனும், ஒன்றில் பிள்ளையாரும், ஒன்றில் சண்டேசுவரரும், ஒன்றில் எழுவர் அன்னையரும் உள்ள னர். ஆறாவது சுற்றாலைத் திருமுன் இப்போது அபித குசாம்பிகை என்னும் அம்மனின் வாழிடமாய் மாறியுள் ளது. இந்தச் சுற்றாலைச் சிற்பங்களுள் கதிரவன், முருகன், எழுவர் அன்னையர் திருமேனிகள் பழுவேட்டரையர் காலத்துச் சிற்பப் புதையல்கள்.

இவ்வளாகத்திலிருக்கும் இரண்டு கோயில்களுள் வட வாயில் சிறிய கோயில். இதன் கருவறைப் புறச்சுவர் தேவகோட்டங்களில் உள்ள நான்முகன், சுப்பிரமணியர், ஆலமர் அண்ணல் சிற்பங்கள், பழுவூர்ச் சிற்பிகளின் கலையாற்றலுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகள். குறிப்பாக, ஆலமர் அண்ணல் சிற்ப அற்புதம். வல முன் கை, சின் முத்திரையிலும் இட முன் கை ஆலய வரத்திலும் இருக்க, வலப் பின் கையில் அக்கமாலையும், இடப் பின் கையில் மலரும் கொண்டு, சிவபெருமான் எளியோர்க்கு இளகிய இறைவனாய்த் திருத்தோற்றம் காட்டுகிறார். சடா மகுட மும், வீர அமர்வுத் திருக்கோலமும், எளிய, அழகிய ஆடை யணிகளும், கருணை பொலிந்த முகத்தோற்றமும் இந்தப் பழுவூர் படைப்பைச் சிற்ப இமயமாய் உயர்த்துகின்றன. இக் கோயிலில் உள்ள கோட்டச் சிற்பங்களில், அழகிலும், மெய்ப்பாட்டு வெளிப்பாட்டிலும், வடிப்புக் கூர்மையிலும் இச்சிற்பத்திற்கு இணை வேறில்லை. பார்த்துக் கொண் டிருக்கும்போதே பார்வைகளைக் கனிவிக்கும் பேரெழில் படிமம் இது. அன்பும், அருளும், கருணையும், பெருமிதமும் கலந்த மெய்ப்பாட்டு நிலையை இச்சிற்பத்தின் முகத்தில் தேக்கி வைத்த சிற்பியின் திறனை என்னென்பது! எப்படி வியப்பது!

கோட்டங்களுக்கு மேலுள்ள மகர தோரணங்களில் சிற்பங்கள் இருந்து பொரிந்துள்ளன. கொடுங்கையின் கீழ் பூதகணங்கள் அழகுக் கோலங்களில் காவியக் காட்சி படைக்கின்றன. இசை வல்லார்களைப் போல் இதயத்தை நெகிழ்விக்கும் இன்பக் கோலங்களில் இந்த இளைய. கணங்களின் அழகுக் காட்சிகள், ஆயிரமாண்டுகளுக்கு முற்பட்ட கலைப்பார்வைக்குக் கவிதைச் சான்றுகளாய் நின்று கண்களை நிறைக்கின்றன. வீணை, மேளம், தாளம், குழல் இவற்றை ஏந்தியும் இசைத்தும் சுவை கூட்டும் கணங்கள் ஒருபுறம். இந்த இசைக்கு ஏற்றாற் போல் அர்த்த ரேசிதத்தில் கைகளை நீட்டி, ஆடல் அடவுகளில் கால்களை வைத்து நாட்டியம் நிகழ்த்தும் கணங்கள் ஒரு புறம். இந்த இசைக் குழுவிற்கு இடையில் நிமிர்ந்தும் குனிந்தும், நின்றும் நடந்தும் சுவைக்கும் கூட்டமாய்ச் சுந்தர கணங்கள் சில ஒருபுறம். தாடியுடன் ஒன்று தவித்துப் பார்க்கிறது. கூடி மகிழ இன்னொன்று துணையைத் தேடுகிறது. கணங்களுக் குக் கூட இத்தனைக் கனவா என்ற கேள்வி நம் முன் எழுகிறது. கொடுங்கைக்கு மேல் யாளி வரிமானம். அதனை யடுத்த விமானத்தின் இரண்டாம் தளம் சாலை, கீர்த்தி முக விமான தேவதைகளுடன் வட்ட சிகரத்தில் அமைந் துள்ளது. இரண்டாம் தளத்தின் நாற்புறமும் சாலைக்கொரு தெய்வமும், கீர்த்தி முகத்தின் கீழொரு தெய்வமுமாய் எட்டுத் தெய்வ வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. வட்டமான சிகரம். இக்கோயிலின் கிழக்குச் சுவரிலுள்ள ஒரு கல் வெட்டு, முதலாம் இராசராசன் காலத்தில் பகைவிடை ஈசுவரத்தில் தளிச்சேரியொன்று இருந்த செய்தியைத் தரு கிறது.[29] இத்தளிச்சேரியும் வடசிறகு, தென் சிறகு எனப் பிரச்னையும், பலராய், ஆடல் மகளிர்களையும் கொண் டிருந்தமை கல்வெட்டுகளால் தெரிய வருகின்றது. 'இத்தளி கூத்தப்பிள்ளை' என்று பழுவூர்க் கோயில்களின் ஆடலா சிரியர்கள் சிலர் அழைக்கப்பட்டுப் பெருமைப்படுத்தப்பட் டுள்ளனர்.[30] பழுவூர்த் தளிச்சேரி பற்றிய செய்திகளை முதன் முதலாக வரலாற்றுலகிற்குத் தந்த பெருமை டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவையைச் சாரும்.[31]

தென்வாயில் ஸ்ரீ கோயில், கோபுர வாயிலுக்கு எதிரில் அமைந்துள்ள அழகுக் கோயிலாகும். இதன் மகா மண்டபம் சிங்கயாளித் தூண்களுடன் சிறப்புறக் காட்சியளிக்கிறது. இந்தத் தூண்கள், மிகுந்த கலையழகுடனும், நயத்துடனும். சிற்ப நுணுக்கத்துடனும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

குத்துக்காலிட்டு அமர்ந்த சிங்கத்தின் தலை மீது தூண் எழும்புகிறது. தலையின் மேல் ஒரு பலபட்டை உருளைப் பகுதியும், அதன் மேல் உடுக்கை போல் இடைப்பகுதியும், அதற்கும் மேல் விரிந்த வாய்க் குடுவை போல் மேற்பகுதியும் அழகாய் அளவாய் அமைய, பெரிய பலகை கூரையாய் நிற்கிறது. இந்தப் பலகையைத் தாங்கக் குடுவை வாயின் மேல் ஒரு தாங்கல். அமர்ந்திருக்கும் சிங்கங்களோ திறந்த வாயும், சுருள் முடியும், சுருட்டிய வாலும், பளிச்சிடும் கண்களுமாய் நம்மைப் பரவசப்படுத்துகின்றன. கால் விரல்களில் கூர்மையான நகங்கள். திறந்த வாயில் கோரைப் பற்கள். தென்புற வரிசையில் உள்ள முதலாவது, நான்கா வது தூண்களைத் தாங்கியுள்ளவை யாளிகள். வடபுறச் சிங்கங்கள் தென்திசை பார்த்தும், தென்திசைச் சிங்கங்கள் வடபுறம் பார்த்தும் அமர, மேற்குச் சிங்கங்கள் கிழக்கிலும், கிழக்குச் சிங்கங்கள் மேற்கிலும் நோட்டமிட்டபடி காட்சி தருகின்ற அழகு பார்த்தாலே உணர முடியும். இவற்றைக் கொடையாகத் தந்த பெருமக்களின் பெயர்கள் இத்தூண்கள் சிலவற்றிலேயே வெட்டப்பட்டுள்ளன. இக்கல்வெட்டு களைக் கொண்டு இம்மண்டபம் முதலாம் இராசராசன் காலத்தில் கட்டப்பட்டதாகக் கொள்ளலாம். இங்குள்ள கங்காதரர் திருமேனி கலையெழில் கொஞ்சும் சிற்பக் காவியம். நேரில் பார்த்தாலே இதன் அழகையும், அருமை யையும் முற்றிலுமாய் உணர்ந்து முழுவதுமாய் அநுபவிக்க முடியும்.

மகாமண்டபத்தை அடுத்துச் சிறிய இடைநாழிகை. பின் உள் மண்டபம்; கருவறை. உள் மண்டபத்து வாசலை இரண்டு வாயிற் காப்போர் காவல் செய்கின்றனர். காவ லுக்கு அவசியமே இல்லாத கருவறை என்றாலும், பழைய நினைப்பில் இவர்கள் கடமையாற்றிக் கொண்டுள்ளனர். வலப்புறம் இருப்பவரின் வலக்கை, 'பார்த்தீர்களா, எதிர் புறம் இருப்பவரின் கதியை!' என்பது போல் சுட்டு முத்திரையில் நீள, இடப்புறம் இருப்பவரின் வலக்கை, 'எல்லாம் காலத்தின் கோலம்' என்பதுபோல் வியப்பு முத்திரையில் விரிந்துள்ளது. சடாமகுடமும், கீர்த்தி முகமும், ஆந்தைக் குண்டலம், பனையோலைக் குண்டலமென செவி யணிகளும், நேர்த்தியான ஆடையமைப்பும் இருந்து என்ன பயன்? பல நூற்றாண்டுகளாய் மேலிருந்து ஒழுகும் மழை நீரும், இவர்கள் காவலை லட்சியம் செய்யாமல் கோயிலுக் குள் உறைந்திருக்கும் வௌவால்களின் எச்சங்களும், இன்னும் பலவிதமான கழிவுகளும் இந்த வாயிற் காப்

போரை வெள்ளையும் கருப்பும் கலந்த வேடிக்கை வினோதங்களாய் மாற்றியுள்ளன. தங்கள் திருக்கோலங் களைப் பார்க்கப் பிடிக்காமல்தானோ என்னவோ இரு வருமே தத்தம் முகங்களைப் பக்கவாட்டில் திருப்பிக் கொண்டு விட்டனர்.

தென்வாயில் கோயிலின் புறச்சுவர் கோட்டச் சிற்பங் களும் அழகு பொலிந்தவை. குறிப்பாகத் தென் கோட்ட சந்திரசேகர். வலப் பின் கையில் அங்குசமும், இடப் பின்கையில் மானும் கொண்டு, வலச் செவியை மகர குண்டலமும், இடச் செவியைப் பனையோலைக் குண்டல மும் அழகு செய்ய எழிலரசாய்க் காட்சி தரும் இவரின் முகப்பொலிவு சிற்ப அற்புதமாகும். திரு. எஸ். ஆர். பால சுப்பிரமணியம் இவரைத் தட்சிணாமூர்த்தி என்று குறிப்ப தோடு மட்டுமல்லாமல், படத்தையும் போட்டு அதன் கீழும் தட்சிணாமூர்த்தி என்று எழுதியிருப்பது வியப்பூட்டு கிறது.[11] ஆகமங்களின் சந்திரசேகரர் பற்றிய அருமையான வரையறைக்குள் அழகுற அடங்கும் இத்திருமேனியைத் தென்புறக் கோட்டத்தில் அமைந்துவிட்ட ஒரே காரணத்தால் தட்சிணாமூர்த்தி என்றழைப்பது எவ்விதத்தாலும் பொருந் தாது.

கருவறைப் புறச்சுவர் அரைத்தூணொன்றில் மகிடாசுர யுத்தம் சிற்றுருவச் சிற்பங்களாய்க் காட்டப்பட்டுள்ளது. இறைவி முத்தலை ஈட்டியுடன் பாயும் சிற்பமொன்று மேற்பகுதியில் இடம்பெற, கீழ்ப்பகுதியின் ஒருபுறம் இறைவி வாளும் கேடயமுமாய்ச் சிம்மத்தின் மீது அமர்ந்து சீற எதிரில் மகிடாசுரன் இதைப் பற்றிக் கவலைப்படாதவன் போல், அலட்டிக் கொள்ளாமல் நிற்கும் அழகை மிக அற்புதமாகச் சிற்ப வடிவில் சிறைப்பிடித்திருக்கிறார்கள், பழுவூர்ச் சிற்பிகள். இக்கோயிலில் காணப்படும் சிற்றுருவச் சிற்பத் தொகுதிகளுள் இது ஒன்றே பழுவேட்டரையர் காலச்சிற்ப நுணுக்கத்திற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாய் நன்னிலையில் மிளிர்கிறது. பாயும் சிங்கத்தின் வேகமும், கோபமும், அதன் மீதிருக்கும் தேவியின் உணர்வுகளையும் விஞ்சிய நிலையில் காட்டப்பட்டிருக்கும் சிறப்பு சிந்தனையை மயக்கும் சுந்தரப் பேரழகாகும். விமான தேவதைகளுடன் வீணையேந்திய வித்தகராய் மேற்கு மாடத்தில் காட்சி யளிக்கும் சிவபெருமான் குறிப்பிடத்தக்கவர். வடபுற மாடத்து வடிவங்கள் சிவபெருமானின் பல்வேறு கோலங் களைக் காட்டுகின்றன. இவை அமைக்கப்பட்டிருக்கும் விதம்

புதுமையாக உள்ளது. இந்த அமர்வுக் கோலங்களை ஆகமங் களில் காணமுடியவில்லை.

கோட்டங்களுக்கு மேலுள்ள மகர தோரணங்களில் கிழக்கில் வினிவிருத்த கரணத்திலும், தெற்கில் ஊர்த்வஜாநு கரணத்திலும் சிவபெருமானின் ஆடல் தோற்றங்கள் சிற் றுருவச் சிற்பங்களாய்க் காட்டப்பட்டுள்ளன. இந்த இரண் டுமே இதுநாள் வரையிலும் 'சின்ன கரணங்கள்' என்று அடையாளம் காட்டப்படாமல் இருந்தவையாகும். 19 செ.மீ. உயரமும், 23 செ.மீ. அகலமும் கொண்ட இடை வெளியில் யானையை அழித்த மூர்த்தியின் ஓங்காரத் தோற்றம், ஓம் வடிவிலேயே உருவாக்கப்பட்டுள்ள அழகு, பழுவூரில் மட்டுமே காணக்கூடிய அற்புதமாகும். கஜமுக அசுரனை அழித்துக் காட்டிய அழகுக்கோலம் மையப்பகுதி யில் அமைய, வலப்புறம் பூதகணமொன்று அமர்ந்த நிலை யில், இரு கைகளிலும் தாளத்துடன் மகிழ்வுப் பெருக்கோடு காணப்படுகிறது. இடப்புறத்தில், அஞ்சிய முருகனை அணைத்துத் தேற்றுபவராய் உமை 'போகலாமா வேண்டாமா' என்று தயங்குபவர் போல விரியும் விழிகளில் வியப்பு தேக்கிக் கஜசம்காரரின் வீரப் பெருமிதத் தோற்ற எழிலில் தனைமறந்து நிற்கிறார்.

இடக்கால் ஊர்த்வஜாநுவாய் இடுப்பளவு உயர்த்தப்பட, வலக்கால் உறுதியாய்த் தரையில் ஊன்ற, இடுப்புக்குக் கீழ் உடலை வலப்புறமாய்த் திருப்பி, மேலுடலை நேர்ப்பட நிறுத்தி, முகத்தில் இலேசாய்ச் சினமும், அதனடியாய்ப் பெருமிதமும் பொங்க, அதிசயிக்கத் தக்கதொரு கோலத்தில் அழகாய்த் தோன்றும் யானையை அழித்த மூர்த்தியின் சடாமகுடத்தில் தலை தனியே தெரிகிறது. எட்டுத் திருக்கை களில் வலப்புறம் மூன்றும், இடப்புறம் மூன்றும், கிழிந்த யானைத் தோலைப் பற்றிப் போர்த்திய நிலையிலிருக்க விடுபட்ட வலக்கையில் முத்தலை ஈட்டியும், இடக்கையில் சுட்டுமுத்திரையும் கொண்டுள்ளார். யானையின் தலை இறைவனின் உயர்த்தப்பட்ட இடமுழங்காலுக்குச் சற்றுத் தள்ளி, வலப்புறமாய்க் கீழிருக்கும் பூதகணத்தின் தலைக்கு மேலாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

யானையை அழித்த மூர்த்திக்கு மேலே உள்ள வளை வில் சிவபெருமானின் ஆடல் தோற்றமொன்று அழகுற வடிக்கப்பட்டுள்ளது. 12. செ.மீ. உயரமும் 9 செ.மீ. அகலமும் கொண்ட இடத்திற்குள் இறைவனின் நாட்டியம் நிறைவாய் நடக்கிறது. வல முன்கை காக்கும் குறிப்பில், இட

முன்கை அர்த்த ரேசிதத்தில் உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. இடப் பின் கையில் பாம்பு, வலப் பின்கையில் இருப்பது உடுக்கை போல் தெரிகிறது. சடாமகுடத்துடன் முகத்தை இடப்பக்க மாக நிமிர்த்தித் திருப்பி இலேசாய்ச் சிரித்த நிலை. இறை வனின் இடக்கால் முழங்காலளவில் இலேசாய் மடங்கப் பாதம் முழுவதுமாய்த் தரையில் ஊன்றியுள்ளது. வலக் காலும் முழங்கால் அளவில் மடங்கியுள்ளது. ஆனால் வலப்பாதம், விரல்களின் நுனிகள் தரையைத் தொட்ட நிலையில், பாதத்தின் உட்பகுதி இடக்காலை நோக்கியிருக்க உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. இந்த அமைப்பை ஆடற்கலைவல்லு நர்கள் ஆசி என்று சொல்வார்கள். இந்தக் காலமைப் புடன், அர்த்தரேசித இடக்கையும் இவ்வாடல் தோற்றத்தை வினிவிருந்தக் கரணமாக அடையாளம் காண உதவுகின்றன. தில்லை கரணக் கோவையில் வினிவிருத்தக்கரணமாகக் காட்டப்படும் ஆடல் தோற்றம் இப்பழுவூர் நாயகனைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளமை இக்கருத்துக்கு மேலும் வலிமை சேர்க்கிறது. வினிவிருத்தக் கரணத் தோற்றத்தில் இறைவ னின் ஆடற்கோலம் அபூர்வமாகவே காணப்படுவதால் இப்பழுவூர்ப் படைப்பு பெரும் சிறப்புக்குரியதாகிறது.

சந்திரசேகரர் கோட்டத்தின் மேலுள்ள தோரணத்தில் சிவபெருமான் ஊர்த்வஜாநு கரணத்தில் புன்னகை பொலிய காட்சி தருகிறார். 17 செ.மீ. உயரமும் 19 செ.மீ. அகல மும் உள்ள பரப்புக்குள் ஆடல் வல்லானின் கரணக் காவியக் காட்சி அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த வளைவின் பக்க வாட்டில், மேற்புறத்தில், ஆடலைக்கண்டு ஆனந்தம் மிகக் கொண்டு போற்றும் மெய்ப்பாட்டில், கைகளில் மலர்க ளுடன் கந்தருவர் இருவர். கீழே வலப்புறம் ஆடலைப் பார்த்துக் கொண்டே, குள்ளச்சிறு பூதமொன்று தாளங்கள் தட்டி மகிழ்ந்து நிற்கிறது. அதையடுத்து இடக்கை, குட முழவை வாசிக்க வலக்கை, 'எத்தனை அற்புதமான தெய் வீக ஆடல்!' என்று மனம் நினைப்பதை, விரல் அசைவு களால் காட்டும் நிலையில் நந்திகேசுவரரின் நயமான தோற்றம். வளைவுக்குள் வலப்புறம் இன்னொரு பூதம் புல்லாங்குழலை இசைத்தபடி சொக்கி நிற்கிறது. இடப் புறத்தில் வளைவுக்கு வெளியே இரண்டு கணங்கள்! பார்வைகள் ஆடலின் மேல்! பரவசநிலையில் கைகளோ இசைக்கருவிகளின் மேல்! ஒன்று தாளம் கூட்டுகிறது. மற்றொன்று வீணை வாசிக்கிறது. பூரிப்பும், புன்சிரிப்பு மாய் இசை கூட்டும் இந்தக் கணங்களின் மகிழ்வு மயக்கம் அந்த ஆடல் நாயகனின் குமிழ்சிரிப்பிலா? அல்லது அந்தப் பெருமானின் கரணக் கோவைகளிலா?

நடுநாயகமாக இறைவனின் ஊர்த்வஜாநு. இடக்கால் முழங்கால் அளவில் இலேசாய் மடங்கப் பாதம் பக்க வாட்டில் திரும்பித் தரையில் ஊன்றியுள்ளது. வலக்கால், உயர்த்தப்பட்ட முழங்காலும், கீழ் நோக்கிய விரல்களுடன் இடப்புறம் திரும்பிய பாதமுமாய் ஊர்த்வஜாநுவில், எட்டுக் கைகளில் வலப்புற முன்கை காக்கும் குறிப்பு காட்டுகிறது. இடமுன்கை அர்த்தரேசிதமாய் மேலே உயர்த்தப்பட்டுள் ளது. வலப்புறப் பின் கைகளில் கீழிருந்து மேலாக முத்தலை ஈட்டி, குறுந்தடி, துடியிருக்க, இடப்புறப் பின்கைகளில் கீழிருந்து மேலாகத் தலையோடு, பாம்பு, தீயகல் உள்ளன. ஆடை முடிச்சுகளின் தொங்கல்களும் உடலின் வளைவு களும் கரண வேகத்திற்கு ஏற்ப காட்டப்பட்டுள்ளன. சடா மகுடராய்ச் சிரித்த முகத்தினராய்க் கண்களில் கருணை சுடர்விடக் களிநடம் புரியும் இந்தக் கரணக் காவியரைக் கண்டாரே கண்பெற்ற பயன் பெற்றார்.

விமானத்தின் முதல்தள கொடுங்கைக்குக் கீழ் பூதவரியும் சோழீச்சரம் போலவே சிறப்புடன் அமைந்துள்ளது. இதற்கு மேல் சாலையும், கர்ண கூடுகளுமாய் ஒரு நிலையும், கீர்த்தி முகக் கூடுகளுடன் கழுத்தும் அமைய, சாலைக்கும் கீர்த்தி முக நிலைக்கும் இடையில் ஒரு யாளி வரிமானம் அழகூட்ட சிகரம் நாகரமாய்க் கட்டப்பட்டுள்ளது. வடவாயில் போல் அல்லாமல் இங்கு ஒவ்வொரு சாலையிலும் இரண்டு மாடங்கள் இருப்பதால், அவற்றில் இரண்டு, கழுத்துப் பகுதி மாடத்தில் ஒன்று என பக்கத்திற்கு மூன்று தெய்வத் திருமேனிகள் நாற்புறங்களிலும் உள்ளன. மேற்குப் புறத் தில் மட்டும் கீழ்மாடத்தெய்வம், உள்மண்டபக் கூரைச்சுவர் சற்று உயர்த்திக் கட்டப்பட்டிருப்பதால் மறைந்துள்ளது. சிகரம் நாகர அமைப்பில் உள்ளது. இக்கோயிலின் கொடித் தளத்திலுள்ள கல்வெட்டொன்றைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்டு, திரு. சுந்தரேச வாண்டையார் 'பழுவேட்டரையர் கைக்கோளன் ரணமுகராமன்' என்ற புதியதோர் பழு வேட்டரைய மன்னனை உற்பத்தி செய்திருக்கிறார்.[33] உண்மையில் இக்கல்வெட்டு குறிப்பது பழுவேட்டரைய மன்னனின் கைக்கோளப் படையைச் சேர்ந்த ரணமுக ராமன் என்பாரை.

ஆலந்துறையார் கோயில்

கீழையூரிலிருந்து மூன்று கிலோமீட்டர் தொலைவில் உள்ளது ஆலந்துறையார் கோயில். பழுவூர்க் கோயில்களில் மக்கள் மனத்தை அவ்வப்போதாவது நுகரும் வாய்ப்பைப்

பெற்றுள்ளது இக்கோயில் மட்டுமே. இக்கோயில் கோபுரம் ஒன்றுதான் அழகிய சுதையுருவங்கள் நிறையப்பெற்றுள்ள ஒரே பழுவூர்க் கோபுரம். இக்கோயிலில் இருந்துதான் அதிக அளவிலான புதிய, வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்த கல்வெட்டுகளை அடர்த்தியான சுண்ணாம்புப் பூச்சுக்குள் ளிருந்து டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவை கண்டுபிடித்துள்ளது. கோயில் வெளி மண்டபத் தின் வடபுறம் அருந்தவ நாயகியின் திருமுன் உள்ளது. இதையடுத்து அலங்கார மண்டபம். இரண்டாம் கோபுர வாயிலின் வலப்புறம் பிள்ளையார் திருமுன்னின் முன்புறச் சுவர் முகப்பிலும் பக்கவாட்டிலும் சிற்றுருவச் சிற்பங்கள் உள்ளன. பிள்ளையாரே ஆடுகிறார், நாம் ஆடாமல் இருந் தால் எப்படி என்று இங்கே சில அழகியர் தம் நூபுரக் கால்களில் அசைவுகள் நிகழ்த்தி நூதன ஆடலை நிகழ்த்திக் காட்டுகின்றனர். சில சிற்பங்கள் பாலுணர்வு வெளிப் பாடுகளைப் பக்குவமாய்க் காட்டுகின்றன. விலங்கொன் றின் தழுவலில் தன்னை மறந்திருக்கும் தையல் ஒருத்தி. விலங்கோடு மனிதர்கள் உறவு கொள்ளும் நிலையைப் பாலுணர்வு இயலில் பீஸ்டியாலிட்டி (Bestiality) என்பர்.[34] இதுபோல் சிற்பங்களைத் தமிழகத்துக் கோயில்களில் பரவ லாகக் காணலாம். நாய், கழுதை, குதிரை, யானை, குரங்கு போன்ற விலங்குகளுடனும் பாம்பு, உடும்பு போன்ற ஊர்வனவுடனும் உடல் தொடர்பு கொண்டுள்ள மனித வடிவங்களைக் கோயில்களிலும் தேர்களிலும் காண முடி கிறது. இங்குள்ள இன்னொரு சிற்பம் ஓரின உறவில் தம்மை மறந்து மகிழ்ந்திருக்கும் மூன்று பெண்களைக் காட்டுகிறது. இச்சிற்பத்தொகுதிகள் பிற்பட்ட காலத்தவை.

இரண்டாம் கோபுரவாயிலினுள் நுழைந்தால் முகமண்ட பம் நம்மை எதிர்கொள்கிறது. இதன் கீழ்ப்புறத்தில் இரு புறமும் உள் திருச்சுற்றுக்கு நம்மை அழைத்துச் செல்லும் வாயில்கள் உள்ளன. இம் முக மண்டபத்தில்தான் ஆட வல்லான் திருமுன் உள்ளது. இத்திருமுன்னின் மேற்குச் சுவரிலிருந்துதான் குலோத்துங்க சோழ அக்கசாலை ஈசுவரம் பற்றிய கல்வெட்டை டாக்டர் மா. இராசமாணிக்க னார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவை கண்டுபிடித்தது. இக் கோயில் இப்போது சுவடழிந்துவிட்டது. நாணயச் சாலை யொன்று பழுவூரில் அமைக்கப்பட்டிருந்த செய்தி பழுவூரின் முக்கியத் துவத்தை உணர்த்தவல்லது.

மகாமண்டப நுழைவாயில் கோட்டங்களில் மணவழக ரும், கங்காளமூர்த்தியும் உள்ளனர். இருவருமே சோழர்

காலத்துச் சிற்ப அற்புதங்கள். இரண்டனுள் மணவழகர் திருக்கோலம் அழகும், புதுமையும் கலந்த வடிவாகும். மகாமண்டபத்துள் செப்புத் திருமேனிகள் ஏராளமாக உள்ளன. இவற்றுள் மிகச் சிலவே பழமையானவை. பெரும்பான்மையன பிற்காலத்தவை. அழகற்ற இவற்றுள் சண்டேசுவரர் திருமேனிதான் பரிதாபமாகக் காட்சியளிக்கிறது. மூப்படைந்த புத்தத் துறவிபோல பார்க்கச் சகியாக் கோலத்தில் சண்டேசுவரர் வார்க்கப்பட்டுள்ளார்.

உள் மண்டப வாயிலின் மேலே பாம்பணைப் பரந்தாமன் சிற்பக் கோலத்திலிருக்கிறார். இவரைத் தவக்கோலத்துப் பரசுராமர் என்று தலவரலாறும், அதைத் தொடர்ந்து அறிஞர் பெருமக்கள் சிலரும் தவறாக அடையாளம் காட்டுகின்றனர்.[35] உள் திருச்சுற்று வழியே நுழைந்தால் திருச்சுற்று மாளிகையை அடைத்துக் கொண்டிருக்கும் சிற்பத் தொகுதியைப் பார்க்கலாம். மகா மண்டபப் புறச்சுவர்க் கோட்டங்களில் உள்ள சிற்பங்கள் காலத்தின் கோலத்தாலும், பேணிக்காப்பாற்ற யாருமற்ற நிலையாலும் பெரிதும் அழிந்துபோயுள்ளன. உள் மண்டபம், கருவறை இவற்றிலுள்ள கோட்டச் சிற்பங்களும் பேரெழில் படைத்தவை என்று சொல்ல முடியாது.

இக்கோயிலில் காணப்படும் இரண்டு கல்வெட்டுகள் இக்கோயிலைக் கற்றளியாக்கியவர் மறவன் கண்டன் என்கின்றன.[36] கல்வெட்டு உண்மையை மறுத்து இது பராந்தகன் காலத்துத் திருப்பணி என்கின்றனர் திரு. எஸ். ஆர். பாலசுப்பிரமணியமும், திரு. தியாகராசனும்.[37] இவற்றை ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. சம்பந்தர் பாடிய இக்கோயில், மறவன் கண்டனுக்குப் பிறகு பல திருப்பணிகளைக் கண்டுள்ளமைக்குச் சிதறிக்கிடக்கும் சில கல்வெட்டுகளும் கட்டட அமைப்பு முறையுமே சான்றாகும்.

இக்கோயில் கல்வெட்டுகள் காட்டும் யோகவனீசுவரம், முடிகொண்டசோழ ஈசுவரம், குலோத்துங்க சோழ அக்கசாலை ஈசுவரம், ஸ்ரீகண்ட ஈசுவரம் முதலிய கோயில்கள் சுவடழிந்து போய்விட்டன.

மறவனீசுவரம்

ஆலந்துறையாருக்கு அண்மையில் உள்ளது மறவனீசுவரம். இந்தச் சிறிய கோயில் சிதிலமான நிலையிலும், ஒரு சோகப் புன்னகையுடன் பழம் பெருமைகளின் நினைவெச்சங்களை அசை போட்டபடி சுமந்து நிற்கிறது. பெரிய

கோயிலான ஆலந்துறையாரே ஆளைத்தேடிக் கொண் டிருக்கும்போது இந்தச் சின்னக் கோயிலின் சிந்தனை யாருக்கு வரப்போகிறது? மனித மனங்களின் அழிவு வேட்கையை யாரும் பார்க்க விரும்பினால் மறவனீசுவரத் துக்கு வாருங்கள். நீளம் தாண்டுதல், கழைக்கூத்து, கயிற் றில் நடத்தல் போன்ற பயிற்சிகள் அவசியம். துணைக்கு இருவர் வருவது நலம். தப்பித் தவறிக் கோயிலைச் சுற்றி யுள்ள குழிகளில் விழுந்து விட்டால் தூக்கிவிட உதவியாக இருக்கும். காவல் நிலையம் அண்மையில் இருந்தும்கூட கோயில் கரைந்து கொண்டுதான் இருக்கிறது. வைக்கோல் போர்களைச் சார்த்தி வைக்கவும், வீட்டுக் குப்பைகளைத் தூக்கி எறியவும், வறட்டி தட்டி விற்று மகிழவும் இன்னும் இன்னோரன்ன செயல்களுக்கும் மறவனீசுவரமே மக்க ளுக்குத் துணை.

இனி இந்தப் பிறவியில் எனக்கு விமோசனம் இல்லை என்பது போல் நம்பிக்கை இழந்து, நாளும் நலிந்து கொண் டிருக்கும் இக்கோயிலின் தென்புறச்சுவர்கள் சாய்ந்தும், சரிந்தும் நிற்கும் நிலையைப் பார்க்கும்போது இன்னும் எத்தனை நாட்களுக்கு இந்தச் சிறிய கோயில் தாங்கும் என்பது தெரியவில்லை. கோயிலின் முன்புறம் நந்தி யொன்று, நல்ல காலம் வாராதா, நாம் இருக்க ஒரு மண்டபம் கிடைக்காதா என்ற ஏக்கத்தில் வெயிலையும், மழையையும் பொருட்படுத்தாமல் வேதனையுடன் காத் திருக்கிறது. கோயில் முகப்பின் வலப்புறத்தில் அழகிய வாயிற்காப்போர் சிலையொன்று முழுமையான திருமேனி யுடன் சாய்த்து வைக்கப்பட்டுள்ளது. வலக்கை சுட்டு முத்திரையிலும், இடக்கை மழுவை அணைத்த நிலையிலும் இருக்க இரு வளைவுக் கோலத்தில் அழகு பொலிய காட்சி தரும் இவ்வாயிற்காப்போரின் சடாமகுடப் புரிகள் முகத் தின் இரு புறமும் பரவி அழகுக்கு அழகு சேர்க்கின்றன.

முற்றிலும் கருங்கல்லால் ஆன இக்கோயில் உள் மண்டப வாயிலின் கதவு நிலையில் சிதைந்த கல்வெட் டொன்று காணப்படுகிறது. கணுக்கால் அளவு வௌவால் எச்சங்கள் பட்டு விரித்தது போல் பரவிக்கிடக்கும் இந்த உள் மண்டபத்தில் பிள்ளையாரும் அம்மனும், மேற்குப் புறத்தில் ஒருவரும், வடக்குப்புறத்தில் ஒருவருமாய்க் கரு வறையில் குடியிருக்கும் மறவனீசுவரத்து மகாதேவர்க்கு உற்ற துணைகளாய் உறைந்து போயுள்ளனர்.

இதுவரை எங்கும் பார்த்திராத புதுமையாக ஆவுடையாரின் மீது நின்ற கோலத்தில் அம்மன் அருள் செய்கிறார். இங்குள்ள யாருக்கும் இவ்வம்மையின் திருப்பெயர் தெரியவில்லை. கருவறையின் முப்புறம் கோட்டங்கள் உள்ளன. இவற்றில் தென்புறம் தென்முகக் கடவுளும், வடபுறம் நான்முகனும் இருக்க, மேற்குப்புறக் கோட்டம் வெறுமையாக உள்ளது.

தென்முகக் கடவுளின் முன் கைகள் சிதைவுற்றிருக்கின்றன. பின் கைகளில் அக்க மாலையும், பாம்பும் கொண்டு அழகு பொலியும் முகத்தோற்றத்தினராய்க் காட்சி தரும் இவர், திருவையாறு வடகைலாசத்திலும், சீனிவாசநல்லூர் ரெங்கநாதர் கோயிலிலும் காணப்படும் தென்முகக் கடவுளரைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. கோயிலின் வடபுறச் சுவரில் சாய்ந்த நிலையில் விஷ்ணுவின் திருமேனி. பின் கைகளில் சங்கும் சக்கரமும் இருக்க, வல முன்கையைக் காக்கும் குறிப்பில் காட்டி, இட முன்கையைக் கட்ய வலம்பிதத்தில் அமைத்து, கிரீட மகுடமும், பட்டாடையும், அழகிய உருண்டை முகமுமாய்க், குப்பைக் குழியில் நிற்கும் நிலையிலும், புன்முறுவல் பூத்தபடி காட்சியளிக்கும் இந்தப் பெருமானின் நிலை பரிதாபத்திற்குரியது. கோயில் சீரமைப்பின்போது டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவையினரால் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட சேட்டை தேவியின் சிற்பம் கோயிலின் வடகிழக்கு மூலையில் வைக்கப்பட்டுள்ளது.

கூர்மையான வடிப்புத் திறனும், அழகிய அரைத் தூண்களும், சிற்பங்கள் சிதைந்து போன நிலையிலும் சிறப்பாகத் தெரியும் மகர தோரணங்களும், பூதகண வரிசையும், கொடுங்கையின் அழகும் இக்கோயிலின் கட்டடக்கலை அருமைக்குச் சரியான சான்றுகளாம். கொடுங்கைக்கு மேல் செடி, கொடிகளைத் தவிர கட்டடம் எதுவுமில்லாத கொடுமையை என்னென்பது! விமானம் எப்போது இடிந்து சிதிலமானது என்பதே தெரியாத நிலையில், அது இருந்தமைக்கான சுவடுகள் கூட இப் போது காணப்படவில்லை.

அழகிய மணவாள சீனிவாசப் பெருமாள் கோயில்

மறவனீசுவரத்தை அடுத்து அழகிய மணவாள சீனிவாசப் பெருமாள் கோயில். மிக அண்மையில் கட்டப்பட்டுள்ள

இக்கோயிலில் இருந்து முதலாம் குலோத்துங்கனின் கல்வெட்டுத் துணுக்கொன்று கிடைத்துள்ளது. பழுவூர்க் கல்வெட்டுகள் குறிப்பிடும் இராசேந்திரன் காலத்து பவித்திர மாணிக்க விண்ணகரே,[38] குலோத்துங்கசோழன் காலத்தில் வீர சோழ விண்ணகராய்[39] மாறி, இன்று முற்றிலும் உரு மாறி அழகிய மணவாள சீனிவாசப் பெருமாள் கோயிலாய்க் காட்சியளிக்கிறதோ என்று கருதவேண்டியுள்ளது. பழமையின் சின்னங்கள் ஏதும் இக்கோயிலில் இல்லையென்றாலும், கிடைத்திருக்கும் கல்வெட்டுத் துணுக்கு,[40] இருந்தழிந்த கோயிலின் இடத்தில் இக்கோயில் எழுப்பப்பட்டிருக்கலாம் என்ற ஊகத்திற்கு இடம் தருகிறது.

முடிவுரை

இவ்வாறு, கோயில்களுள் அழகிய மணவாள சீனிவாசப் பெருமாள் கோயில் முற்றிலும் புதியது. எஞ்சிய ஐந்தனுள் மறவனீசுவரமே மிக இழிந்த நிலையில் தன் இறுதிநாட்களை எண்ணிக் கொண்டுள்ளது. இக்கோயிலில் இருந்து கிடைத்திருக்கும் கல்வெட்டுகளைக் கொண்டு பார்க்கும்போது, இதை முதலாம் பராந்தகன் காலத்தில் கட்டப்பட்டதாகக் கொள்வது பொருத்தமாகும். குமரன் மறவன் என்ற இரண்டாம் பழுவேட்டரைய அரசன் தன் பெயரில் எடுப்பித்த கோயிலாக இதைக் கொள்ளலாம். முதலாம் இராசராசன் தான் எழுப்பிய தஞ்சைக் கோயிலை 'ராசராசேசுவரம்' என்று பெயரிட்டார் போல, குமரன் மறவன் எழுப்பிய கோயில் மறவனீசுவரமென்று அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம். இக்கோயிலின் கட்டட அமைப்பும், கோட்ட எண்ணிக்கையும், தென்திசைக்கடவுள் சிற்பத்தின் கலையமைப்பும் இக்கோயில் பராந்தகன் காலத்தது என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றன.

ஆலந்துறையார் கோயில் சம்பந்தரால் பாடப்பட்டது.[41] உத்தம சோழன் காலத்தில் பழுவேட்டரையன் மறவன் கண்டனால் கற்றளியாக்கப்பட்டது. இக்கோயிலின் கட்டட அமைப்பு, கோட்ட எண்ணிக்கை இவற்றைக் கொண்டு நோக்கும்போது இவ்வுண்மை உறுதிப்படுகிறது. கருவறை, உள்மண்டபம், மகாமண்டபம் இவை மறவன் கண்டன் காலத்திலும், பிற பகுதிகள் பிற்பட்ட மன்னர்களின் பல்வேறு காலங்களிலும் கட்டப்பட்டுள்ளன. இக்கோயிலின் புறப்பகுதிகள் பல திருப்பணிகளுக்கு ஆளாகியிருப்பதைக் கல்வெட்டுச் சிதறல்கள் காட்டிக் கொடுக்கின்றன.

அவனி கந்தர்ப்ப ஈசுவர கிரக வளாகத்தின் இரண்டு கோயில்களுமே பழுவேட்டரையர்களின் கலைப்புதையல் களாகும். இவையும் பிற்காலத்திய சீரமைப்புகளுக்கு ஆட் பட்டிருந்த போதும், அழிவு அதிகமில்லை. தென்வாயில் கோயிலின் கருவறையும் உள்மண்டபமும் ஒரு காலத்திலும், சிங்க மண்டபம் இன்னொரு காலத்திலும் எடுக்கப்பட் டுள்ளன. இக்கோயிலைக் கட்டியவர்கள் யாரென்பதற்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் இல்லையென்றாலும், இங்குக் கிடைக்கும் கல்வெட்டுகளைக் கொண்டு பார்க்கும்போது இவற்றைக் கட்டியவர்களாகப் பழுவூர் மரபின் முதல்வர் களான குமரன் கண்டனையும் குமரன் மறவனையுமே கொள்ள நேரிடும். கி.பி. ஒன்பது, பத்தாம் நூற்றாண்டுக் கலைமுறைச் சிற்பங்களைக் கொண்டிருக்கும் இக்கோயில் கள் இரண்டுமே தமிழர் தம் கலைத்திறனுக்கும், சிற்பம் வடிக்கும் ஆற்றலுக்கும், ஆடலறிவிற்கும், கட்டட அமைப் புத் திறத்திற்கும் சிறந்த சான்றுகளாகும்.

பகைவிடை ஈசுவரம் பல திருப்பணிகளைக் கண்ட நிலையில், கட்டட அமைப்பில் முற்றிலும் மாறி நிற்கிறது. கருவறையும், உள் மண்டபமும் கூட உத்தமசோழன் காலத் திற்குப் பிறகொரு திருப்பணியைக் கண்டவை போல் வடிவம் மாறிக் காணப்படுகின்றன. இங்குள்ள ஊர்த்வ தாண்டவர், எழுவர் அன்னையர் போன்ற சிற்பங்களும் பகைவிடை ஈசுவரத்தின் தாங்குதளக் கல்வெட்டுகளுமே இக்கோயிலின் பழமைக்கும் பெருமைக்கும் சான்றாய் நிற் கின்றன. பகைவிடை ஈசுவரம் முதலாம் ஆதித்தன் காலத் திலேயே குறிக்கப்படுவதால், இதைக் கட்டியவர்கள் யாரென் பதை அறியக்கூடவில்லை. இதைத் திருப்பணி செய்த பெருமை பழுவேட்டரையர்களுடையதாகலாம் என்பதற்கு இங்குள்ள வாயிற்காப்போர் சிற்பங்களும், பிற சிற்பங் களும் சான்றாகும்.

கேரளத்திலிருந்து வந்து, தமிழகத்தின் உயிர்நாடியான பகுதியில் குடியேறி அங்குள்ள மக்களோடு கலந்திணைந்து, காலப்போக்கில் அப்பகுதியை ஆளும் சிற்றரசர்களாகவே மாறி, சோழப்பெருவேந்தர்களின் பெருமைக்குரிய போர்த் தளபதிகளாய் இருந்து, அவர்களோடு தொடர்ந்து மண வினைகள் கொண்டு, ஏறத்தாழ ஒன்றரை நூற்றாண்டுகள் இம்மண்ணில் இருந்து மறைந்த பழுவேட்டரையர்கள் இன்று மறக்கப்பட்ட மரபுவழிகளுள் ஒன்றாகப் புகழ்மங்கிப் போயினர். அவர்களால் கண்ணில் வைத்துப் போற்றப்

பட்ட கலைக்கோயில்களுள் சில சுவடழிந்தன. இருக்கும் கலைப்புதையல்களோ, மக்களின் புறக்கணிப்பிற்கு முற்றிலுமாய் ஆளாகிக் காற்றில் கரைந்துகொண்டிருக்கின்றன. தொல்பொருள் ஆய்வுத் துறையின் துவளாக் கைகளின் தொடர்ந்த தழுவல் இல்லையென்றால், தமிழகத்தில் பழுவேட்டரையர் பெயர் சொல்ல எஞ்சியிருக்கும் இந்தக் கற்காவியங்களையும் காற்று கரைத்துக் கொண்டு போய் விடும்.

குறிப்புகள்

1. S.I.I. Vol. V, INS. No. 523.
2. Ibid., INS. No. 665.
3. Indian Express, 23.12.1988.
4. A. R. E. 231 of 1926.
5. வை. சுந்தரேச வாண்டையார், 'பழுவேட்டரையர்', கல்வெட்டுக் கருத்தரங்கு, 1966, புக்ஸ் இந்தியா பிரைவேட் லிமிடெட், சென்னை, 1968, ப. 125.
   இல. தியாகராசன், 'கீழப்பழுவூரில் பள்ளிப்படைக் கோயில் கண்டுபிடிப்பு', கட்டுரை, தினமலர் (நாளிதழ்), திருச்சி பதிப்பு, 27.12.1987.
   A. R. E. 1925-26, Part II, No. 16, P. 102.
6. S.I.I. Vol. V. INS. No. 679; S.I.I. Vol. XIX, INS. No. 237,238
7. A. R. E. 363 of 1924.
8. S.I.I Vol. XIX, INS. No. 23, 212.
9. மாலைமுரசு, நாளிதழ், திருச்சி பதிப்பு, 24.1.1988.
10. இக்கல்வெட்டு டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவையால் புதிதாகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது.
11. S.I.I. Vol. V, INS. No. 673.
12. இக்கல்வெட்டு டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவையால் புதிதாகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது.
13. இக்கல்வெட்டு திரு. இல. தியாகராசனால் புதிதாகக் கண்டுபிடிக்கப் பட்டது.
14. A. R. E. 223 of 1926.
15. A. R. E. 392 of 1924.
16. S.I.I. Vol. XIII, INS. No. 235.
17. The Hindu, 21.3.1986.
18. A. R. E. 338-402 of 1924.
19. மாலை முரசு, 24.12.1988.
20. எஸ். ஆர். பாலசுப்பிரமணியம், முற்காலச் சோழர் கலையும் சிற்பமும், தமிழ் வெளியீட்டுக்கழகம், சென்னை, 1966, பக். 99-101.

21. வெ. பாலாம்பாள், பழுவேட்டரையார்கள், சென்னை, 1981, ப. 65.

22. வை. சுந்தரேச வாண்டையார், 'பழுவேட்டரையர்', கல்வெட்டுக் கருத் தரங்கு, 1966, ப. 125.

23. A. R. E. 372 of 1924.

24. A. R. E. 393 of 1924.

25. S.I.I Vol. XIII, INS. No. 98.

26. எஸ். ஆர். பாலசுப்பிரமணியம், சோழர்கலைப்பாணி, பாரிநிலையம், சென்னை, 1966, ப. 54.
S. R. Balasubramanyam, Four Chola Temples, N. M. Tripathi Pvt. Ltd., Bombay, 1963, P. 15.

27. K. A. Nilakanta Sastri, The Colas, Plate No. IV, Fig. 8, and P. 750.

28. வை. சுந்தரேச வாண்டையார், 'பழுவேட்டரையர்', கல்வெட்டுக் கருத் தரங்கு, ப. 125.

29. A. R. E. 384 of 1924.

30. A. R. E. 386, 399 of 1924; S. I. I Vol. XIX, INS. No. 140.
கல்வெட்டறிக்கையில் (386, 399) 'இத்தளி கூத்தப்பிள்ளை' என்ற அழைப்பு விடுபட்டுள்ளது.

31. இரா. கலைக்கோவன், 'பழுவூர்த் தளிச்சேரி', தமிழரசு, திங்களிருமுறை இதழ், 1.8.1988, ப. 24-26.

32. எஸ். ஆர். பாலசுப்பிரமணியம், சோழர் கலைப்பாணி, ப. 57, படம் எண். 29 (பின் இணைப்பு).

33. வை. சுந்தரேசவாண்டையார், 'பழுவேட்டரையர்', கல்வெட்டுக் கருத் தரங்கு, ப. 126.

34. Dr. M. K. R. Krishnan, Hand Book of Forensic Medicine, 1981, Paras medical Books, Hyderabad, P. 121.

35. வெ. பாலாம்பாள், பழுவேட்டரையர்கள், ப. 74.
வி. சா. குருசாமி தேசிகர், திருப்பழுவூர் — திருமழபாடித் திருப்பதிகங் கள், ப. 9.

36. S. I. I. Vo. XIX, INS. No. 384; இன்னொரு கல்வெட்டு டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வரலாற்றாய்வுப் பேரவையால் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட புதிய கல்வெட்டாகும்.

37. எஸ். ஆர். பாலசுப்பிரமணியம், சோழர் கலைப்பாணி, ப. 72.
இல. தியாகராசன், 'கீழப்பழுவூரில் பள்ளிப்படைக் கோயில் கண்டு பிடிப்பு' தினமலர், நாளிதழ், திருச்சி பதிப்பு.
27.12.1987.

38. A.R.E. 372 of 1924.

39. S.I.I. Vol. V, INS. No. 673.

40. A. R. E. 224 of 1926.

41. சம்பந்தர், இரண்டாம் திருமுறை, தருமபுர ஆதீன வெளியீடு, 1954, பக். 151-153.

துணைநூற் பட்டியல்

1. Annual reports of Indian Epigraphy — Volumes 1895, 1905, 1911, 1912, 1918, 1924, 1926, 1928
2. Balambal. V., Feudatories of South India, chugh Publications, Allahabad, 1978.
3. Balasubramanyam. S.R., Early Chola Temples, Orient Longman, Madras, 1971.
4. Balasubramanyam. S.R., Four Chola Temples, N. M. Tripathi Pvt. Ltd., Bombay, 1963.
5. Epigraphiq India Volume XV.
6. Gopalan. R., History of the Pallavas of Kanchi, University of Madras, Madras, 1928.
7. Gopinatha Rao. T.A., Elements of Hindu Iconography, Second edition Vol. I, Part II, Motilal Banarsidas, Delhi, 1985.
8. Govindasamy. M. S., The Role of Feudatories in Later Chola History, Annamalai University, 1979.
9. Nilakanta Sastri. K. A., A History of South India, Oxford Madras University Press, Madras, 1958.
10. Nilakanta Sastri. K. A., The Cholas, University of Madras, Madras, 1955.
11. South Indian Inscription — Volumes II, III, V, VII, VIII, XIII, XIX.
12. Subramanya Aiyar. K. V., Historical Sketches of Ancient Decan, 1967.
13. இராசமாணிக்கனார், மா., பல்லவர் வரலாறு, கழகவெளியீடு, சென்னை, 1977.
14. கலைக்கோவன். இரா., எழில்கொஞ்சும் எறும்பியூர், கழக வெளியீடு, 1987.
15. பிள்ளை. கே. கே., தமிழக வரலாறு — மக்களும் பண்பாடும், தமிழ் நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை, 1977.
16. சதாசிவ பண்டாரத்தார். தி. வை., பாண்டியர் வரலாறு, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1977.
17. சதாசிவ பண்டாரத்தார். தி. வை., பிற்காலச் சோழர் வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு, 1974.
18. சம்பந்தர், இரண்டாம் திருமுறை, தருமபுர ஆதீன வெளியீடு, 1954.
19. சிலப்பதிகாரம், மூலமும் வேங்கடசாமி. ந. மு., நாட்டார் உரையும், கழக வெளியீடு, 1959.
20. நாகசாமி, இரா. தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் கல்வெட்டுகள், முதற்பகுதி, தமிழ்நாடு அரசு தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை வெளியீடு, சென்னை, 1969.
21. பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக் கலை கோட்பாடு, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1985.
22. புலவர் அரசு. பெரியபுராண வசனம், கழக வெளியீடு, சென்னை, 1979.
23. பாலசுப்பிரமணியம். எஸ். ஆர்., சோழர் கலைப்பாணி, பாரிநிலையம், சென்னை, 1966.
24. பாலசுப்பிரமணியம். எஸ். ஆர்., முற்காலச் சோழர் கலையும் சிற்பமும், தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம், சென்னை, 1966.
25. பாலாம்பாள். வெ., பழுவேட்டரையர்கள், சென்னை, 1981.

BUDDHIST VESTIGES IN THE NADU NADU REGION

T. Chandrakumar

Introduction

Buddhism in Tamil country[1] received a great impetus during the great Mauryan emperor, Asoka. Buddhist ideals and tenets got exalted mainly due the missionary zeal of Asoka. Mahendra, the son of Asoka, is said to have erected seven *Viharas* at Kancipuram (Cg. Dt.), while he was heading towards Ceylon for the propagation of Buddhism. The *Vihara* at Nagapattinam appears to have been erected during this period. The prominency which it had attained in such an early period is well attested by copious references from the huge mass of Sangam Tamil literature assignable from 2nd century B.C. to 2nd Century A.D. *Purananuru (166:1-9) Pattuppattu, Patirrupattu, Maturai Kanci, Pattinappalai* and the twin epics *Silappatikaram* and *Manimekhalai* shed light on the exaltation of Buddism in ancient Tamil country. *Mankuti Marutanar,* the author of *Maturaikanci*, refers to the Buddhist monasteries at Maturai.[2] *Katiyalur Uruttiran Kannanar in Pattinappalai* mentions both Buddhist and Jain monasteries as *tavappalli*[3]. *Manimekhalai* glorifies Kancipuram as a seat of Buddhist culture. A Buddhist chaitya had been built there by the Cola prince Killi.[4] *Silappatikaram* contain references to Buddha, the *Indravihara* of Puhar (Kaveripumpattinam) and the Mabodi (Mahabodhi)[5]. Both the epics throw much light on the tenets of Buddhism. It appears that the mountain caverns served as the abode for monks, wherein one finds Tamil Brahmi script of the sangam period. Anaimalai, Kalugumalai, Varicciyur, Virasihamani, Marugaltalai, Siddharmalai, Tirupparankunram and Arittapatti were some of the abodes of Buddhist monks in the far South of Tamil country.

Kalabhra kings (5th - 6th Century A.D.) who occupied the Tamil country at the wake of the decline of Sangam culture appear to have patronized Buddhism. A certain king Accuta Kalabha *alias* Accutavikkanta of this line can, however, be

regarded as a great patron of Buddhism.[6] Buddhism continued to flourish and had a large following until 5th-6th centuries A.D. with the advent of the Bhakti (devotional) movement during 7th century A.D. the Hindu revivalists like Alwars and Nayanmars propagated the Hindu faiths and gave a severe blow to Buddhism. It began to fall behind afterwards. Buddhism seldom attracted the people since the great pallava kings (7th-9th centuries A.D.) were the staunch patrons of Hindu faith. Only certain areas of Buddhism continued to thrive, others were at the brink of disappearance. Kancipuram continued to flourish indomitably like the proceding century. Hieen-Tsang, the Chinese pilgrim who visited the South around 640 AD mentioned that there had been a hundred monasteries with more than 10,000 breathern. There was a *Vihara* called Rajavihara during the reign of Mahendravarma Pallava (AD 590-629) presumably constructed by an early king of the Pallava dynasty.

Under the Imperial Colas of Thanjavur (10th-14th centuries A.D.) and the Pandyas of Maturai (13th-14th centuries A.D.), Buddhism had been definitely less popular than Jainism. The Pandya King Rajasimha II (A.D. 900-929) is said to have granted gifts to Buddhists as well as Jains.[8] Sekkilar's *Periyapuranam*, a work of the 12th century A.D. vouchsafes the existence of a monastery and an exclusive colony of the Buddhists at Bodhimangalam (Mayavaram Taluk, Thanjavur Dt) otherwise known as Tiruvidaikali. A number of Buddhist images have been found in recent times in the neighbourhood of this place.[9] Kancipuram had a Buddhist colony in these days[10] Rajaraja, the great, according to the large Leiden Grant (A.D. 1044-46) granted the village of Anaimangalam to a Buddha *Vihara* built at Nagapattinam by Sri Vijaya ruler Chulamanivarman. The Chola Kings like (Virarajendra A.D. 1063-1070) and Kulotunga (A.D 1070-1120) were also patrons of Buddhism. Jatavarman Suntara (A.D 1251-1283), the great Imperial Pantya king appears to have been favourably disposed towards Buddhism.[11] All these evidences prove that the Colas and the Pantyas were not hostile to this religion. A few vestiges of Buddhism lingered on in some parts of the country during Vijayanagar and Nayakka periods (14th - 17th centuries A.D.). These kings were devote Hindus, and patronised Saivism and the Vaisnavism, the two prominent sects of Hinduism. Buddhism, which was on its

heyday until 6th century A.D. lost its prestine glory afterwards and ultimately paved way for decay and decline largely owing to the Hindu revivalistic trends.

Buddha Images

Apart from being one of the forms of Visnu's ten incarnations,[12] several images of Buddha, all in seated posture have been brought to light in the Tamil country by the efforts of archaeologists. The earliest specimen from Tamil region is the one from Vidyadharpuram belonging to the 3rd-4th centuries A.D., now kept in the Madras Museum (M.M.)[13] This museum contains standing images of Buddha from Kancipuram assignable to 6th-7th centuries A.D. Next in date comes large number of Buddha images of 11th-12th centuries A.D. These were evidently belonging to the Imperial Cola period. They are found at Sangamangalam, Kumbakonam, Tiruvalanjuli, (standing), Pattiśvaram, Elayanur, Kottapadi and Manampadi in Thanjavur Dt. Kulittalai and Jayankondacolapuram in Trichirapalli Dt., Valikandapuram, Tiruvetti and Tiruccopuram in South Arcot Dt., Vellanur, Chettipatti and Alankudipatti in the Pudukkottai Dt., Avur in North Arcot Dt., Alagermalai, Anaimalai, Tiruppparankunram and Virasikhamani in Maturai Dt., Kanikiluppai Navalur. Kuvam (M.M), Mankadu, karukkilamarnda-amman temple and Ekambaresvara temple (basrelief) in Kancipuram in Chingleput Dt., Arikamedu and Karatikkuppam in pondicherry Union Territory, Tyaganur in Salem Dt., Manikandi (M.M) in Ramanathapuram Dt., and Matagaram image now in Thanjavur Art Gallery.[14] These are stray specimens unassembled or strung out in and around the places mentioned above, but nowhere we come across exclusive well-built structures or shrines housing them. Most probably Buddha *Chaityas* and *Viharas* had been subjected to constant obliteration were erected and this fact is not apocryphal.

However, the impact of Buddhist culture is present everywhere in architecture and sculpture. The Buddhist architectural pattern can be traced in the various styles found in South India. "The apsidal ended temples, the pyramidal storeyed temple, the waggon headed roof and the circular shrine chamber found in some temples on the west coast are so obviously

Buddhist in origin.[15]" Mahabalipuram architecture largely imbibes the Buddhist art and architecture on the sculptural fashoning alone Hindu artists succeeded in evolving several modelling and patterns, but in architecture nothing innovative was attempted.

Date of the Icons

The icons of Buddha taken here for our study must in all probability belong to the Imperial Cola period. The sculptural modelling and on grounds of comparision with similar icons found at different places suggest this view. This point may also be viewed from the historical perspectives. It appears that they were fashioned during that period when Buddhists enjoyed a certain amount of peaceful life. The religious animosity mainly raged within the sects of Hinduism and not directed against attacking Buddhism. Buddhism was seriously caught into religious imbroglio during the Pallava period. The lone survival was the Kancipuram head quarters. Tirumangai Alwar (8th century A.D.), one of the twelve Vaisnava saints, went to the extent of looting the rich monastery of Nagapattinam with its large Buddha image of solid gold in order to find funds required for building the great Sri Ranganatha temple at Srirangam.[16] From these instances it can well be presumed that Buddhism could find its serene existence under Colas amidst simmering religious struggle within Hinduism, mainly because the Hindu religious heads could find no time in attacking Buddhism since they themselves were vying with one another for philosophical supremacy and secondly Buddhism had become almost a defunct religion having fewer establishments and institutions dotted at places mentioned above. In otherwords it was no longer a religion to be reckoned with. Though the strength of Buddhism was definitely on the wane, yet surviving Buddhists did not perceive peacelessness. Therefore, Buddhist images that survive today largely owe to the tolerance and benevolence of the Colas.

Canonic injunctions

Buddha himself was taken to be one of the incarnations of Visnu, one of the three principle gods of Hinduism (Trimurti) the other being Brahma and Siva. Some authorities maintain

Buddha to be one while others do not consider to be one such. The *puranas* themselves are divided in their view. *Brahmiya silpa* does not include Buddha. *Bhagavata purana* (10th century A.D.) include Buddha into the Vaisnavite pantheon. *Agnipurana Brhatsamhita* of Varahamihira (6th century A.D.) and *Visnu dharmottara* gives a description of the image of Buddha. These *puranic* and agamic works mention that the figure of Buddha should have on its feet and the palms marks resembling the lotus, the body should be full and fresh and of fair complexion and the head should have short curly hair on it. The image as a whole should appear calm and full of grace. It must be seated on a *Padmasana*. The earlobes must be made pendent. The hand should be in the *Varada* and the *abhaya* poses. This description is that of a Dhyani-Buddha[17] *Manasara* says Buddha should be either seated or standing on a lion pedestal under the tree with two hands. He must possess big eys, high nose, smiling countenance, long earlobes and broad chest.[18]

Nadu region and religion of Buddha

Vrddhacalam and its environs in Nadu nadu area served as a centre of Buddhist culture. This fact is not only due to the existence of the images near Vraddhacalam since they are always portable in nature but also to the nomenclature of a village namely Pothiramangalam,[19] 10 km south of Vraddhacalam. Pothiramangalam is obviously a corrupt form of an original Bouddhamangalam.[20] In all probability, it was created for the exclusive settlement of Buddhists by the reigning monarch with a view for fostering their culture and tradition. Similar creations of villages for Brahmanas were made in Tamil country at different periods. They are known as Brahmadeya village or *Chaturvedimangalams* where *Chaturvedins* or scholars of four *vedas* were granted settlement.

10 km. away on the southwest of Pothiramangalam are found two images of Buddha in seated posture in a small hamlet namely, Ogulur and Paravoy, a village southeast of Ogulur and Rajendrapattinam east of Pothiramangalam each has an image of Buddha. These three must in all probability have been carried away from the above stated Pothiramangalam. They are placed facing the eastern direction except the one at Rajendrapattinam. The great author of wheel of Dharma is lying barely

in a bush near Rajendrapattinam. The local village folk adore them as any other deity of Hindu pantheon. They consider it as invaluable property. They even did not allow taking photograph of these icon since they looked askance of my research work near it. There is a thatched roof over the images. They offer regular puja, conduct *abhiseka* (ablution), lit incense, offer cooked food (*neivedyam*) garland them chanting some indistinct hymns but audibly 'om' all on the style of Hindu observances and practices. The principle deities like Siva, Ganapati, Surya, Visnu, Subrahmanya and Sakti are, however, relegated to the background or attach less importance in offering worship to them. They believe in the efficacy of Buddha, and therefore, stesss more emphasize to the adoration particularly while they start doing any fresh business or going for any travel. Invoking the blessings of Buddha is an unquestionable faith among them.

Iconographical Analysis

They appear to be the principle images of a larger shrine. The specimen No.1 is massive in size (137 cm. in height) whereas S.No. 2 is less in bulkiness (123 cm in height) and S.No. 3 ranks well with them in proportion and size. They are proportionately fashioned. The execution is hold and vigorous. S.No.1 have a rectangular plain base. (Pita)[21]. The pita of S.No.1 is to be seen from above whereas S.No.2 is constructed beneath the concrete podium. They are full sculptures, bulky and heavy like the figures of Buddha in Thanjavur Art Gallery. There is no arched festo on otif *(Prabhavali)* high around the figure like the specimens reported from Kuvam, Mandikandi and Karukkilamaradamman temple in Kancipuram.[22] The Kuvam example has a full *Prabha* encircling the whole image like the one often in the case of Nataraja icons of South India. In the case of S.No. 1 a small halo (aureole) around the head portion only is depicted which adds grace to the superior nature of Buddha and a symbol of sublime rediance. In this aspect it resembles the sculpture of Buddha from Jayankondacolapuram.

The hair-curls of ringlet of the hair appear to have been formed in one line offering a fluted appearance around the head which looks similar to the specimens of Tyaganur and Tiruvetti. They have short curls. The curls are not to be distinctly visible in S.No. 1 perhaps it is rather due to the worn-our condition. The

usnisa carved over the head appear rather sharp conical in shape than a smooth bud-like. *The usnisa* of S.No.1 is well worked out so as merging with the aurole depicted behind. The sharpened *usnisa* feature recalls the images of Buddha from Tyaganur and Jayankondacolapuram. It does not exhibit flaming-like-hair-knot as one finds in the examples of Kancipuram and Karatikuppam. The brows and the urna, one of the thirty two superior marks (laksanas of a Mahapurasa) are well worked out.

They appear calm and full of grace. The face of S. No. 1 having a rather long depiction and in contrarily it is round in S. No. 2. The closed eyes express of the mind deeply engrossed in meditation. The nose in both cases appear slightly broken at some places. The lips look thin like the specimen of Matagaram. The pendent earlobes of the S.No.1 is drooping down slightly than S.No.2. The hands are placed in *Yogamudra* or *dhyanamudra* like most of the specimens in the Tamil country except the *bhumisparasamudra* style in the case of Kancipuram and the legs are placed in *Yogasana*. The legs of the S. No. 2. wear *nupuras* (anklets) recalling the icons of Matagaram and Kancipuram. The cloth worn around the body is in *upavita* fashion lacking the natural folds that could normally appear. S. No. 3 is seated in *Yogasana* and placed his hands in *dhyanamudra*. A thin cloth is worn around his light shoulder in the *upavita* fashion. The *usnisa* is pointedly carved.

Conclusion.

Buddhism had a large following before 6th century A.D. It was the religion of the people and the state. Kalabhra rulers being inclined towards Buddhism encouraged Buddhist culture and learning. Between 7th - 10th centuries A.D. it was badly affected by the spurt of Hindu revivalist movement. By means of the Bhakti movement, the Alwars and the Nayanmars were able to stamp out the hold of the Buddhism from among the people duly backed by the royal support. The kings during this period were staunch Hindus. The religious works like *Tevaram* and *Nalayiradivyaprabhandam* of the Saivas and Vaisnavas respectively contain ample references to the annihilation of Buddhists, their *chaityas* and *viharas*. Buddhists, were subjected to impalement and torture. However, between 11th-13th centuries AD Buddhist could find solace and peaceful existence under

the tolerant attitude of Colas and Pantyas. They were no fanatics. Fortunately certain Buddhist vestiges were able to survive the onslaught of vicissitudes of time and the historical process. Innumerable icons of Buddha found scattered in the hamlets of Tamil country vouchsafes this fact. This icons under analysis come from the peripheral region of the Cola state. There existed a big colony of Buddhists in the Nadu-nadu region and therfore judging from these two factors it is evident that the region seen to have a rich Buddhist culture.

Secondly with regard to the iconographical study of the specimens, both can be assignable to the 11th-12th centuries A.D. (Cola period), they are boldly carved exhibiting natural demeanous and grace. The features are prominent and elegant. The sculptural modelling recall interesting features of several specimens. The expression is indivative of sublime tranquillity. It definitely occupies a place in the aesthetic horizon for dexterious chiselling in hard granite medium. Thus they are remarkable masterpieces and its value as an exquisite art-specimen requires no figurative embellishment.

NOTES

1. The modern terminology, Tamil Nadu is not used here but the older connotation, Tamil country is only used since the study pertains to be Tamil country of the yesteryears. Tamil country, according to the *Tolkkappiyum Payiram*, the ancient Tamil grammatical work of the early centuries of the Christian era, refers to as *Vatavenkatam tenkumari ayitait tamil kurum nallulakam* which means the Tamil country is bordered by the hills of Venkatam on the north, Kumari on the south and the seas on the east and west.
2. *Maturaikanci* 475-492
3. *Pattinappalai* 51-53
4. C. Minakshi, *Administrative and Social Life under the Pallavas*, *Madras*, *1975*, p. 218.
5. *Silappatikaram* 10:11-14.
6. K. A. N. Sastri, *The Colas*, Madras, 1975, pp.101-102
7. C.*Minakshi*, p.248.
8. K. A. Nilakanta Sastri, *The Pandyan Kingdom*, *Madras*, *1972*, .p.80
9. Vasudeva Rao, *Buddhism in the Tamil country*, *Annamalainagar*, *1979*, p. 270.
10. *The Colas*, p.657.

11. *Annual Report on Epigraphy* (A.R.E.)1904, No.113. The record is recorded from Tiruccopuram (South Arcot).
12. The figure of Buddha, since it is sanctioned by the Hindu canonic works, is quite often found as one of the forms of Visnu when depicted in cluster. But a separate figure of Buddha rarely occurs.
13. To the north of the Tamil country (in Deccan) we find excellent examples of Buddha from Bharhut, Sanci, Amaravati, Nagarjunakonda and Jaggayapeta (2nd century B.C.-2nd century A.D.)
14. It is not a complete list. There must have been more places for example three images under the study are discovered by me from three villages in South Arcot Dt. The places are enlisted in T. N. Vasudeva Roa's work pp.270-274, and A. Aiyappan and P. R. Srinivasan (Ed.), *Story of Buddhism with special reference to South India, Madras, 1960,* pp.62-95.
15. *A. R. E.* 1915-16, pt.II, P.28.
16. *The Colas*, p.656.
17. T. A. Gopinath Rao, *Elements of Hindu Iconography,* Vol. I, pt.I, Varanasi, 1971, pp.216.
18. H. Krishna Sastri, *South Indian Images of Gods and Goddesses, Madras, 1916,* p.47.
19. K. Chokkalingam (Ed.) (1972) *Census of India-Tamil Nadu* (South Arcot), Vol. II. The suffix mangalam denotes a village of sacred nature having sacred duties.
20. Similar colony bearing this name seem to have had existed in Mayavaram Taluk, Thanjavur Dt. today it is called Tiruvidaikali.
21. The *Pitha* below the Nagapattinam Buddha image is circular (now preserved in the Thanjavur Art Gallery).
22. A. Aiyappan and P. R. Srinivasan (Ed.)*op.cit.* "Buddhist images of South India" pp. 62.

TITLES IN ENGLISH

Title	Author	Price
The Contributions of the Tamils to Indian Culture		
Vol. I Language and Literature	Dr. K. Subbiah Pillai	18.00
Vol. II Art and Architecture	Dr. K. Bhagavathi	30.00
Vol. III Socio Cultural Aspects	Dr. M. Valarmathi	90.00
Vol. IV Religion and Philosophy	Dr. V. C. Sasivalli	80.00
Selected Poems of Bharathidasan		
Translation from Tamil to English	Dr. V. Murugan	60.00
Tamil to Malayalam	Dr. Padmanabhan Thampi, Dr. Desamangalam Ramakrishnan	60.00
Tamil to Kannada	Mr. V. Pasumalai Arasu	60.00
Tamil to Telugu	Dr. C. R. Sharma	60.00
A Comparative study of Tamil and Japanese	Dr. Pon. Kothandaraman	15.00
Chieftains of the Sangam Age	Dr. K. D. Thirunavukkarasu	20.00
Hand Book Tamil	Dr. S. Jean Lawrance & Dr. D. Renganathan	55.00
A Tamil Reader Vol. I & II	Dr. J. Vacek, Dr. S. V. Subramanian	65.00
Tamilnadu Bengal Cultural Relations	(Ed.) Dr. A. N. Perumal, Dr. K. Subbiah Pillai, Dr. Renganayaki Mahapatra	35.00
Thirukkural — The Daylight of the Psyche	Mr. C. Rajasingham	25.00
Tamil Verse in Translation	Mr. P. N. Appuswami	40.00
Heritage of the Tamils — Education & Vocation	(Ed.) Dr. S. V. Subramanian, Mr. V. R. Madhavan	50.00
Tolkappiyam Phonology & Morphology	(Tr.) Dr. D. Albert	25.00
Heritage of the Tamils — Temple Arts	(Ed.) Dr. S. V. Subramanian, Dr. G. Rajendran	50.00
Karaikkal Ammaiyar	Dr. V. C. Sasivalli	6.00
Siddha Medical Manuscripts in Tamil	(Ed.) Mr. V. R. Madhavan	8.00
Heritage of the Tamils — Siddha Medicine	(Ed.) Dr. S. V. Subramanian, Mr. V. R. Madhavan	45.00
Tamil-Text-An auto instructional Course	Dr. N. Deivasundaram, Dr. A. Gopal	25.00
Tiru Murugan	Dr. Kamil, V. Zvelebil	5.00
Dissertations on Tamilology	(Ed.) Dr. Annie Thomas	10.00
Dr. Mu.Va.	(Ed.) Dr. S. V. Subramanian, Dr. Manavalan	20.00
Tamil Language Learning through English — Audio Cassettes		300.00